نحو وعى حضارى معاصر
سلسلة الثقافة الاثرية والتاريخية
مشروع المائة كتاب

٨

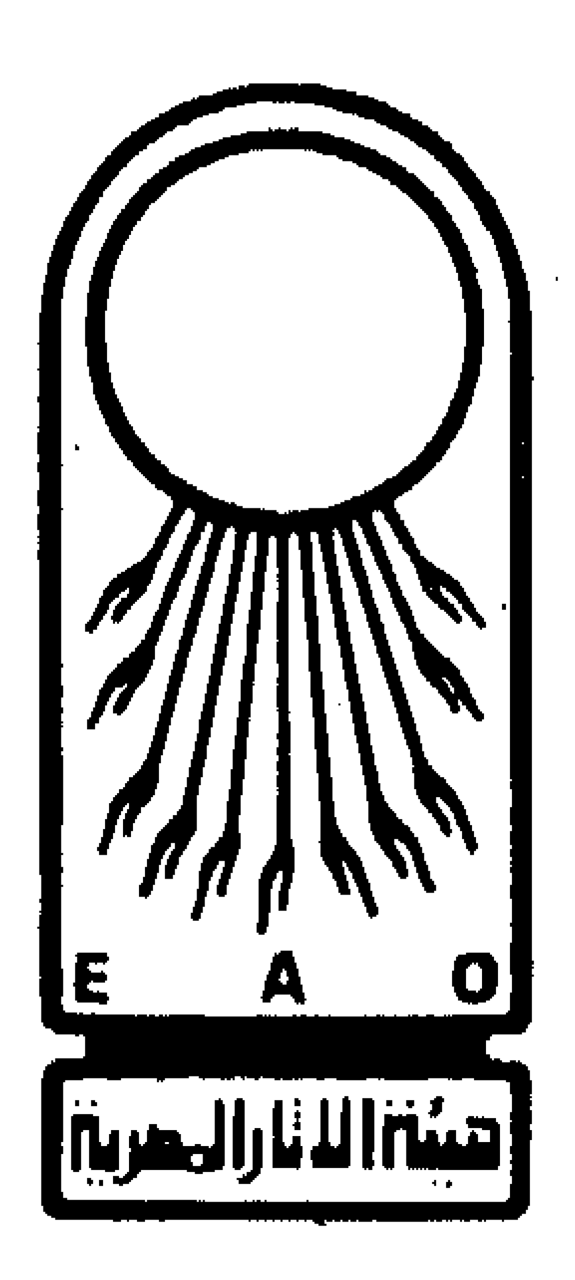
فن الرسم عند قدماء المصريين

تأليف: وليم هـ. بيك

ترجمة: مختار السويفي



مراجعة: د. أحمد قدري



وزارة الثقافة
هيئة الآثار المصرية

تصميم وتنفيذ : آمال محمد صفوت الألفى
مطبعـــة هيئـــة الآثـــار المصريـــة

نحو وعى حضارى معاصر
سلسلة الثقافة الاثريه والتاريخية
مشروع المائة كتاب

٨

فن الرسم عند قدماء المصريين

تأليف : وليم هـ. بيك

ترجمة : مختار السويفي

مراجعة: د. أحمد قدري

هذه ترجمة لكتاب :

EGYPTIAN DRAWINGS.

BY: WILLIAM H. PECK

PHOTOGRAPHS BY: JOHN G. ROSS.

FOREWORD BY: CYRIL ALDRED.

● ● ●

■ **وليم هـ. بيك :**

كان استاذاً للفنون القديمة بمعهد دترويت للفنون . وشارك فى عدة كشوف وحفائر أثرية فى مناطق دلتا النيل استغرقت عدة مواسم . وقام بزيارات مكثفة إلى معظم المناطق الأثرية الأخرى بمصر .

● **جون ج. روس :**

فنان احترف وتخصص فى تصوير الآثار والتحف الأثرية منذ عام ١٩٥٩ ، وهو يعيش الآن فى روما بعد أن اتخذها مركزاً لأعماله . ومن أجل تجميع المادة المصورة لهذا الكتاب ، قام بالعديد من الزيارات للمناطق الأثرية بمصر ، ليختار نماذج فن الرسم المصرى القديم من المواقع الأثرية نفسها ، كما قام بزيارة العديد من متاحف العالم لاختيار المزيد من تلك النماذج .

● ● ●

مقدمة المراجع

لعل الأهمية الأولى لهذا العمل المترجم من الانجليزية عن فن الرسم فى مصر القديمة ، تتركز فى أن الدراسة موضوع هذا الكتاب ، تعد أول دراسة من نوعها ليس فى اللغة العربية فحسب ، بل فى تاريخ الفنون الانسانية عامة .

وهو تحليل يعرض لتطور تجربة الانسان القديم فى مصر فى سعيه نحو أسلوب فنى مميز فى الرسم ، كما يبين العلاقة العضوية بين التطور التأريخى والثقافى العام لهذا الانسان ، وبين التشكيل الخطى والجمالى لفن الرسم والذى وصل إلى مشارف درامية فى التعبير يمكن أن تعد انعكاساً لواقع حضارى لعب فيه الفن والفنان خاصة الرسام دوراً رائداً ومميزاً فى تأريخ الفن الانسانى .

والترجمة التى أعدها الأستاذ مختار السويفى من الدقة والالتزام بالقدر الذى عكست أيضا الحس التأريخى والشفافية الفنية والثقافية التى عودنا عليها الأستاذ المترجم فى أعماله التأريخية والأدبية على حد سواء .

والكتاب اذ تقدمه هذه الجهود الصادقة للأستاذ المترجم وللمتخصصين فى هيئة الآثار المصرية الذين أسهموا فى اعداده وطبعه يُعد انجازا بكل المقاييس على طريق احياء واعادة الروح التراثية فى ثوبها الحديث للانسان المصرى المعاصر .

وعلى الله قصد السبيل .

د. أحمد قدرى

رئيس هيئة الآثار المصرية

مقدمة المترجم

ولاجدال فى أن الاستمتاع الكامل بتذوق الفن المصرى القديم يتطلب بعض المعرفة بتاريخ هذا الفن وجماليّاته . ومن الطبيعى أن تكون هناك هُوَّة كبيرة بين مفهوم الفن فى الحضارة الحديثة المعاصرة ، ومفهوم الفن فى الحضارة المصرية القديمة . فالانسان المعاصر متأثر بجميع المراحل والخطوات الحضارية التى خطتها الإنسانية اثناء المراحل التالية على انهيار واختفاء المظاهر العامة المميزة للحضارة المصرية القديمة ، وتأثر على وجه التحديد بظهور الأديان السماوية وغير السماوية ، وبالآثار التى تركتها الحضارات اليونانية والفارسية والرومانية والبيزنطية والإسلامية ، ثم بالآثار الواسعة النطاق التى كانت نتائج مباشرة لعصر النهضة والثورة الصناعية والثورة التكنولوجية الحديثة .

لذلك فإن دراسة وتحليل نماذج «**فن الرسم**» عند قدماء المصريين ، من الناحيتين التاريخية والتشكيلية ، تجعل من السهل واليسير التعمق فى إدراك الأسس المنهجية التى كانت تتحكم فى كل أعمال الفنانين المصريين القدماء ، الذين تركوا لنا هذا الكم الهائل والرائع من أعمال الفن . وعلى وجه الخصوص أعمال النقش والتصوير والزخرفة والنحت وأعمال صياغة الحلى والمجوهرات ووسائل وأدوات الزينة بكافة ألوانها وأشكالها .

وقد قام العديد من علماء الإجيبتولوجى بدراسة الفن المصرى القديم من مختلف أوجهه . وقد أطنبوا فى دراسة تاريخ هذا الفن ، بقدر ما أوجزوا فى دراسته طبقا لمعايير الفنون التشكيلية . ومع ذلك فلا يستطيع أحد أن ينكر فضل بعض هؤلاء العلماء فى إصدار بعض الكتب وإعداد بعض البحوث والدراسات الخاصة بالفن المصرى القديم ككل ، أو بموضوع معين من الموضوعات المتفرعة عنه .

غير أن من الثابت أن الكثيرين من علماء الإجيبتولوجى يخلطون بين **فن الرسم** DRAWING وبين **فن التصوير** PAINTING ويعتبرونهما فناً واحداً . الأمر الذى لا يتمشى مع الأسس والمعايير العلمية المستخدمة فى دراسات الفنون التشكيلية .

لذلك فكم سعدت بالعثور على كتاب EGYPTIAN DRAWINGS فى إحدى مكتبات لندن . وقد تضاعفت تلك السعادة عندما قمت بدراسة هذا الكتاب دراسة متأنية ، استمتعت فيها بهذا البحث العلمى الجديد فى هذا الفرع من فروع الفن المصرى القديم . وعندما رجعت إلى العديد من قوائم الكتب والمراجع التى تتناول الفن المصرى القديم بصفة عامة ، وراجعت العديد من المكتبات العامة المتخصصة فى كتب التاريخ المصرى والآثار المصرية ، تأكد لى بصفة قاطعة ، أن هذا الكتاب هو بالفعل أول كتاب باللغة الإنجليزية على الأقل ، يدرس **فن الرسم** DRAWING عند قدماء المصريين دراسة علمية متعمقة ، تجمع ما بين الجانب التاريخى والأثرى لهذا الموضوع ، والجانب التحليلى لنفس الموضوع طبقا لمعايير وقواعد الفنون التشكيلية .

ولا أحسب أن هناك كتاباً سبق هذا الكتاب الذى أقدمه للقارئ العربى ، فى دراسة «**فن الرسم**» عند قدماء المصريين باعتباره فناً مستقلاً قائماً بذاته . ولذلك فمن المؤكد أن ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية لها فضل السبق بإضافة

أول كتاب من نوعه إلى المكتبة العربية التى مازالت تفتقر إلى المزيد من كتب التاريخ والحضارة المصرية القديمة بصفة عامة ، وإلى الكتب التى تتناول دراسة الفن المصرى القديم بصفة خاصة .

وفى تصورى أن الموضوع لم يكن سهل التناول بالنسبة لمؤلِّفى الكتاب ، وذلك لندرة النماذج ، أو لصعوبة استخراج النماذج التى تصلح لدراسة فن الرسم — بهذا المفهوم — وباعتباره أيضاً فناً قائماً بذاته ، وإن كان مرتبطا فى نفس الوقت بالفنون التشكيلية المصرية القديمة الأخرى كالتصوير والنحت البارز والغائر والمجسم وفنون العمارة والفنون التطبيقية الأخرى .

وقد خرج الكتاب بأن «**فن الرسم**» كان أباً شرعياً لهذه الفنون جميعها ، بمعنى أن جميع هذه الأعمال الفنية كانت «**رسماً**» قبل أن تأخذ شكلها الفنى النهائى . وأن الفضل الأول يرجع إلى الفنان «**الرسَّام**» الذى وضع التصميمات المبدئية لهذه الأعمال ، سواء أتم تنفيذها على أوراق البردى أو على أسطح القدور والأوانى أو على جدران المعابد والمقابر . وسواء وضعت هذه التصميمات المبدئية على نفس السطح الذى نفذ فيه الفنى بصورته النهائية ، أو وضعت أولاً على صفحات صغيرة من أوراق البردى ، أو على ألواح خشبية ، أو على كسرات من الأوانى الفخارية المستعملة ، أو على شقف من الحجر الجيرى المستوى السطح والذى كان يعد خصيصاً لوضع التصميم المبدئى أو حتى للتمرن على فن الرسم نفسه .

وقد أخذ فن الرسم المصرى القديم أهميته القصوى هذه باعتباره أيضا الأساس الذى قامت عليه أبجدية الكتابة المصرية [الهيروجليفية] القديمة ، فكان لابد أن يجيد الكاتب المصرى القديم فن الرسم ، الذى يمكنه من التعبير المكتوب . وفى الوقت نفسه كان من الممكن ألا يجيد الفنان «الرسام» الكتابة أو القراءة ، بل وقد يكون أمياً لا يكتب ولا يقرأ إطلاقاً .

وفى **الجزء الأول** من هذا الكتاب ، قدم «وليم بيك» شرحاً وتحليلاً للتطور التاريخى لفن الرسم المصرى القديم ، والأدوات التى استخدمها الرسامون المصريون القدماء ، والنظريات والقوانين والقواعد الفنية التى كانت تتحكم فى عمل هؤلاء الفنانين ، بالاضافة إلى دراسة تفصيلية للعلاقات البالغة التعقيد التى كانت تربط بين فن الرسم ، وفن التصوير ، وفنون النحت بأنواعها ، وفن الكتابة الهيروجليفية .

أما **الجزء الثانى** فيتضمن مجموعة من نحو مائة وخمسين صورة ، بعضها بالألوان ، وقد تم تنظيمها وترتيبها طبقا لتقسيم الفصول التى يتألف منها الكتاب فى مجموعه ، وهى على وجه التحديد : الرجل ، والمرأة ، والصورة الملكية ، والآلهة والسماء ، والموسيقى والرقص ، والرسوم الخيالية ورسوم الدعابة ، ورسوم الصيد والمعارك الحربية ، ورسوم الحيوانات ، ورسوم العمارة .

وقد أُرْفِقَت بكل صورة من تلك الصور دراسة تفصيلية وتحليلية مختصرة للجانب التاريخى و الجانب التشكيلى الخاص بكل صورة .

وقد آثرتُ أن أغيِّر قليلا فى منهج الكتاب الأصلى ، حيث أورد الكتاب **البيانات التوثيقية** الخاصة بهذه المجموعة من الصور ، فى ملحق إجمالى أُفْرِدَت له بعض الصفحات الأخيرة من الكتاب . وقد رأيت أن أنقل هذه البيانات التوثيقية الخاصة بكل صورة إلى نفس النص التحليلى الذى يعلق على كل صورة فى موضعها ، وذلك تيسيراً على القارئ للتعرف على موضوع كل صورة كاملاً فى تعليق واحد ، يتضمن الجانب التاريخى أو الأثرى ، وجانب الفن التشكيلى ، وكافة

البيانات التوثيقية سواء من ناحية أبعادها السنتيمترية ، ومكان العثور عليها ، والمكان المعروضة أو المحفوظه فيه حالياً ، والمادة المستخدمة فى الرسم ونوع مادة السطح المرسومة عليه .

٣٠ يوليو ١٩٨٧ **مختار السويفى**

تقديم :

بقلم : سيريل ألدريد [1]

هذه المجموعة المختارة من الرسوم التى عرضها وليم بيك فى هذا الكتاب تعتبر فى حد ذاتها نماذج وعينات ممتازة من فن الرسم عند قدماء المصريين . ومع ذلك فهى تعتبر نسبة ضئيلة إلى أبعد الحدود ، من التراث الضخم الذى خلفه المصريون القدماء فى هذا المجال خلال تاريخهم الفنى الذى استمر آلاف السنين .

وقد نشأ الفن المصرى القديم منذ بداياته الأولى على أساس مفهوم كونى يتمثل فى بعدين مستقيمين متقاطعين : الخط الأول يمتد مع تدفق النيل الأزلى فى مجراه من الجنوب إلى الشمال ، ويتقاطع مع الخط الثانى الذى يمتد عبر السماء مع رحلة الشمس اليومية من الشرق إلى الغرب .

---

(١) من أشهر علماء الإچيبتولوچى المتميزين فى هذا العصر ، كان أميناً لقسم «الفن والآثار» بالمتحف الاسكتلندى الملكى فى أدنبره فى سنة ١٩٦١ حتى سنة ١٩٧٤ . وله مؤلفات عديدة فى التاريخ المصرى والحضارة القديمة نذكر منها الكتب التالية :

١ — المصريون القدماء .

٢ — التاريخ المصرى حتى نهاية الدولة القديمة .

٣ — اخناتون : فرعون مصر .

٤ — اخناتون ونفرتيتى .

٥ — مجوهرات الفراعنة .

٦ — الفن المصرى .

وظل هذا المفهوم سائدا كطابع عام للفن المصرى طوال معظم حقب التاريخ القديم ، إلى أن تأثر بالمفاهيم التى وفدت إلى مصر فى عصر الدولة الحديثة [١٥٥١ – ١٠٨٠ ق.م] ، حيث يمكن القول بأن الفن المصرى والفكر المصرى بصفة عامة قد تجاوبا مع الفن والفكر اللذين كانا سائدين فى الدول والشعوب الجديدة التى ضمتها الفتوحات المصرية فى عصر الإمبراطورية . كما يمكن القول أيضا بأن الفن والفكر المصريْين قد كيّفا نفسيهما بالمفاهيم والمعارف الجديدة التى اكتسبها المصريون بعد انطلاقهم إلى رحاب أخرى خارج وادى النيل .

ومع ذلك فقد كان الإحساس المصرى بالطبيعة التكعيبية للفراغ متجسما فى فن العمارة وهندسة بناء المعابد ، التى كانت تعتبر نموذجاً فلسفيا لعملية بزوغ الكون عند خلقه .

وكان تطور فن الرسم المصرى الثنائى الأبعاد ملازماً خطوة بخطوة لتطور الكتابة الهيروجليفية ، على ما سوف نرى فيما بعد . ويهمنا الآن أن نشير إلى أن الكون المصرى عبارة عن عالم تتألق فيه الآلهة ، خلقه إله أكبر هو خالق كل شيء ، إله كلى الوجود فى جميع الأماكن وفى كل الأوقات ، مرتبط تماماً بدورة الحياة والموت وعودة الحياة مرة أخرى بالبعث ، ومرتبط أيضا بفكرة التجدد المتمثل فى دورة اليوم ، ودورة السنة ، ودورة حكم الإله المتجسد فى صورة الفرعون .

وكانت «الرؤية المنظورية PERSPECTIVAL VISION» [1] فى فن الرسم عند الاغريق [والتى سادت أيضا فى عصر النهضة فى أوربا] ترى العالم من خلال نقطة معينة وموقع معين ولحظة زمنية معينة ومحددة طبقا للوحى أو الإلهام أو الرؤية الشخصية للفنان .

---

(١) الرسم المنظورى هو رسم الأشياء بطريقة تحدث فى النفس عين الانطباع من حيث الأبعاد النسبية والحجم الذى تحدثه هى ذاتها حيث ينظر إليها من نقطة معينة . والمنظور بصفة عامة هو مظهر الموضوع كما يتبدى للعقل من زاوية معينة ، وهو القدرة على رؤية الأشياء وفقا لعلاقاتها الصحيحة أو أهميتها النسبية ، بمعنى أن تبدو الأشياء للعين وفقا لبعدها النسبى ومواقعها النسبية .

هذه الرؤية نفسها ، كانت تبدو فى عين الفنان المصرى القديم كنسيج كاذب يتألف من صور خادعة للنظر ، بل وكان يعتبرها تشويهاً «للحقيقة» الأبدية الخالدة .

وغنى عن الذكر أنه بعد وصول الرؤية المنظورية إلى قمتها فى عصر «الباروك» فى أوربا ، بدأ خطها البيانى إلى الميل بعد انتشار الفكر العلمى الذى كان له دخل كبير فى الاتجاه إلى الرؤية غير المنظورية NON-PERSPECTIVAL للواقع وللحقيقة .

وقد ظل الفنان المصرى القديم ملتزماً باستبعاد رؤيته الشخصية لعالم الفراغ المحيط بالكائنات أو الأشياء الموجودة التى تراها عينه فى لحظة معينة ، وهى لحظة عابرة بالقطع وزائلة ، وظل فى الوقت نفسه متمسكا بالتعبير عما يتصوره من الشكل الذى تكون عليه الحقيقة الخالدة .

ولم تكن هذه الرؤية العميقة للفن شيئا خاصاً بالفنان أو نابعاً من وحيه وإلهامه ، بل كانت جزءاً لا يتجزأ من قانون ثابت غير قابل للتغيير يتعلق بفكرة الخلق التى اعتنقتها الدولة المصرية .

ليس من المهم أن يعبر الفنان عن رؤيته الشخصية للحقيقة ، بل لابد أن يعبر الفنان عن مطابقة موضوع فنه للقانون الذى يحكم الحقيقة الخالدة المتمثلة فى فكرة الخلق . وبهذه الطريقة يمكن الحكم على مدى نجاح أو إخفاق الفنّان المصرى القديم ، إذا كان العمل الفنى قد أبرز مهارة وحذق وكفاءة الفنان حين قام بهذه المطابقة .

وعن طريق هذه الرؤية غير المنظورية للحقيقة ، جاهد الفنان المصرى ليجعل نفسه منسجماً مع الكون الذى يحس به ويتصوره موجوداً وخالداً . ولذلك فإن قدرة الفنان على الإبداع كانت ممتزجة تماماً فى قدرته على التعبير عن الأوضاع الطبيعية لمظاهر الجزئيات والكليات ، وغالباً مايكون ذلك بتصوير المظهر الجانبى «البروفيل PROFILE» . وهى القاعدة المتبعة دائماً عند تصوير الحيوانات والطيور .

غير أن تصوير «البروفيل» أو المظهر الجانبى لم يكن قاعدة مطلقة ، فقد تقتضى ضرورة الإيضاح أن يقوم الفنان بتصوير المظهر الأمامى FRONTAL ، وهو يلجأ إلى هذه الطريقة عادة حين يكون المظهر الأمامى أكثر ملاءمة وأكثر قدرة على التعبير عن الحقيقة . ومثال ذلك حين يقوم الفنان برسم قصر ، أو تصميم لقصر ، فهو يصور ذلك بمجموعة من الإحداثيات أو الخطوط المتعامدة على خط القاعدة ، يعبر بها عن المعالم العامة لواجهة القصر .

أما بالنسبة لرسم التكوين الفنى للجسم البشرى ، فإن الفنان يستعمل الطريقتين معاً ، فهو يرسم الرأس بطريقة «البروفيل» ويرسم الأكتاف حسب مظهرها الأمامى ، ويرسم الأرداف والسيقان من زاوية جانبية . كل هذا بالاضافة إلى التزام الفنان بتطبيق القوانين والقواعد الصارمة التى تحدد النسب الفنية بين أعضاء الجسم البشرى واجزائه المختلفة ، والتزامه أيضا بإبراز الأوضاع الصحيحة لكل جزء من أجزاء الجسم البشرى على حدة ، سواء بالنسبة لتصوير «الحركة» التى يقوم بها أى جزء أو عضو من الجسم البشرى ، أو بتصوير هذه الاجزاء والأعضاء جميعا فى حالة «الثبات» كما يبدو جلياً فى التماثيل .

وقد ظلت هذه القواعد الصارمة محل تطبيق وإلزام لفترة طويلة تقارب الألف عام ، وعلى وجه التحديد من بداية الدولة القديمة سنة ٢٦٣٥ ق.م حتى نهاية الدولة الوسطى سنة ١٦٥٠ ق.م ثم تطورت على نحو ما مع بداية الدولة الحديثة .

وبطبيعة الحال فلم يكن من المقصود بتطبيق تلك القواعد أن يقوم الفنان بمجرد التعبير عن عدم إيمانه أو عدم اقتناعه بطريقة الرسم المنظورى ، وانما كان المقصود أولاً وأخيراً أن يعبر الفنان بخطوطه عن أشكال وصور ورسوم تكفى للتعريف تماماً بما تمثله وللتعريف بالحركات أو الأعمال التى تؤديها .

ونظراً لأن أقدم العقائد المصرية تؤكد أن الكون كله ابتدأ «بكلمة» تفوه بها الخالق الأعظم ، فقد كانت «للكلمة» أو للكتابة بصفة عامة حق الاشتراك فى تكوين العمل الفنى واخراجه فى صورته النهائية . ففى أغلب الأحيان نجد هناك

كلمات أو سطوراً قليلة من الكتابة تشرح وتبين الشخصيات أو أسماءهم أو وظائفهم ، أو تبين الأقوال التى يتفوهون بها أو الأعمال التى يؤدونها . [راجع الصورتين رقم ٢٩ ورقم ٣٦].

ومن الملاحظ أن فن الرسم عند قدماء المصريين لم يعرف التجريد ، لسبب بسيط هو حرص هذا الفن على التعبير عن مكونات الطبيعة طبقا لحقيقتها الخالدة التى يتصورها العقل الواعى .

ومن الملاحظ كذلك أن فن الرسم عند قدماء المصريين كان مرتبطا فى حقيقة أمره بفن الكتابة الهيروجليفية . فقد تطور الإثنان معاً فى عصر ما قبل الأسرات PREDYNASTIC وعصر الأسرات المبكرة [الأسرتين الأولى والثانية — من سنة ٣٢٠٠ ق.م حتى سنة ٢٨٠٠ ق.م] . ولكن «واحسرتاه ALAS» لم تصل إلينا سوى شذرات قليلة نادرة تبين لنا مراحل هذا التطور .

وخلال فترة النشأة والتطور المبكر تلك لكل من فن الرسم وفن الكتابة الهيروجليفية ، ظهرت سلسلة من الصور أو الرموز المعبرة عن التكوين الفنى الطبيعى للعناصر البشرية أو الحيوانية أو النباتية ، طبقا للرؤية غير المنظورية . هذا ويمكن حصر نحو عشرين شكلا مميزا من أشكال الطيور ، يختلف كل شكل منها عن الأشكال الأخرى بخصائص ذاتية تميزه .

وبموالاة التمرين والتدريب على رسم الحروف والرموز الهيروجليفية عند تعلم الكتابة ، فإن من المحقق أن يصبح «الكاتب» الذى يكمل تدريبه «فنانا» أو رساماً كأمر واقع IPSO FACTO . ذلك لأن الحروف أو الرموز أو العلامات الهيروجليفية هى فى حقيقة أمرها ضرباً من ضروب الرسم . كما أن النص المكتوب بالهيروجليفية ما هو إلا تجميع لعناصر مرسومة .

ومنذ البداية ، اعتبر فن الرسم وفن الكتابة الهيروجليفية جزءا من نظرية الخلق فى عقيدة قدماء المصريين ، حيث أن كلاً منهما كان قابلاً للحركة واستيعاب الحياة ، وذلك باستخدام بعض الوسائل السحرية طبقا لتلك العقيدة . ولم يكن

مثل هذا الاعتقاد غريباً بالنسبة لقدماء المصريين ، فحتى عهد قريب كان من المعتقد بالنسبة لشعوب كثيرة من العالم ، أن صور بعض الرجال أو بعض الحيوانات يمكن أن تكتسب قوى سحرية تؤدى إلى إيقاع الأذى بشخص الميت إذا دفنت بالقرب منه بطريقة خاصة . ولهذا فلم يكن غريباً أن نجد بعض المقابر فى جبانة طيبة وعليها آثار تدمير أو تشويه مقصود لصور المتوفى المرسومة على جدران مقبرته ، الأمر الذى يؤكد أن بعض الحاقدين من أعداء المتوفى هم الذين قاموا بهذا التشويه بقصد إيقاع الأذى بالمتوفى وإقلاق راحته الأبدية .

ومن المؤكد أن «الكاتب» المصرى القديم بحكم طبيعة عمله كان يستطيع أن يصبح رساماً ، بينما قد لا يستطيع الرسام القادر على رسم وتصميم العناصر البشرية أو الحيوانية أو النباتية أن يصبح كاتبا . وطبقا لطبيعة نظام التخصص الحرفى الذى كان سائداً بمصر القديمة ، فإن من المؤكد وجود حرفيين متخصصين فى رسم الخطوط الخارجية العامة للأشكال ووضع تصميمات لرسوم الأشكال المطلوب تصويرها .

ويظهر عمل هؤلاء الحرفيين المتخصصين فى وضع تصميمات الرسوم ، فى الأمثلة الواضحة المرسومة على أعمدة مقبرة أمنحتب الثانى ومقبرة سيتى الأول [الصورة رقم ٤٠] وكذلك الأمثلة المرسومة على جدران مقبرة رعموزا [الصورة رقم ٥ ورقم ٦] . ففى هذه الأمثلة نجد أن تصميم الرسم وخطوطه الخارجية العامة يعتبر عملاً مبدئيا كان ينتظر «أزميل» النحات أو فرشاة المصور ليصبح العمل الفنى فى صورته النهائية . كما نلاحظ أن هذه التصميمات والخطوط الخارجية هى فى حقيقة أمرها عبارة عن «تنفيذ» على نطاق واسع للتصميمات أو الخطوط الخارجية لعديد من الرسوم التجريبية الصغيرة التى وجدت على قطع الشقف أو على سطح بعض الأحجار الصغيرة .

وعلى هذا يمكن القول بأن كلاً من الفنان الذى كان يرسم صور المقابر ، والفنان الذى كان يضع تصميمات الرسوم الضخمة على جدران المعابد ، والفنان الذى يضع الخطوط الخارجية للرسوم التى تحفل بها بعض البرديات ، كانوا جميعا

يمارسون اعمالهم الفنية طبقا لرؤية فنية محددة ويطبقون نفس المعايير والقواعد ، ولا فرق بينهم سوى أن بعضهم كان يمارس عمله معتمداً على ذراعه كله ، بينما البعض الآخر يستعمل يده فقط عند القيام بالرسم أو بوضع التصميمات أو الخطوط الخارجية . كما يمكن القول كذلك بإن القواعد والمعايير التى كان يطبقها هؤلاء الفنانون ، ظلت ثابتة لم يلحق بها التغيير فى معظم عصور التاريخ المصرى القديم ، برغم أنها تطورت تطوراً بطيئا جدا على مدى آلاف السنين . وليس من المستبعد أن جميع هؤلاء الفنانين كانوا يوالون تمريناتهم الفنية المستمرة برسم الاسكتشات أو وضع التصميمات على أسطح الشقف وشظايا الأحجار المناسبة .

وقد حفظت لنا الآثار المصرية أعداداً لا بأس بها من أعمال الحرفيين المتخصصين أو الفنانين الذين قاموا بوضع التصميمات أو الخطوط الخارجية للأعمال المرسومة على جدران المعابد أو المقابر أو على أسطح الأوانى والقطع الأثرية الأخرى . ومع ذلك فإن الغالبية العظمى من أعمال هؤلاء الحرفيين أو الفنانين لا تبدو لنا بطريقة مباشرة ، وإنما تبدو لنا كأطر خارجية تحدد الأشكال التى نراها فى صورتها النهائية بعد تدخل فريق آخر من الفنانين متمثلاً فى الرسامين أو النقاشين أو النحاتين أو صياغ الذهب أو الكتّاب ...

ونود أن نشير إلى أن الغالبية العظمى من معارفنا بفن الرسم المبدئى أو الإسكتشات عند قدماء المصريين ، يرجع فضلها إلى ما وصل إلى أيدينا من الشقف وشظايا الأحجار التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الحديثة ، والتى تكوّن النسبة الكبرى للصور التى يعرضها هذا الكتاب .

ويرى المؤلف أن معظم الأشكال والصور المعروضة فى هذا الكتاب قام بها «كتّاب» ولم تكن من عمل «رسامين» . وأن بعض الأشكال كانت عبارة عن إسكتشات مصغرة لأعمال كبيرة [الصور الملونة رقم ١ ورقم ٩ — والصور العادية أرقام ٤ ، ٨ ، ٤٤ ، ٨٦ ، ١٣١] . كما أن بعض الأشكال الأخرى عبارة عن تمرينات مدرسية للتلاميذ [الصور أرقام ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٦ ، ٥١] . وبعض الأشكال الأخرى كانت بقصد تقديم النذور أو القرابين [الصور أرقام ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣] .

ومن الواضح أن هناك أيضا بعض أشكال تعبر عن صور خاصة ببعض الحكايات الشعبية أو ببعض القصص ذات المغزى الأخلاقى PARABLES التى ضاعت للأسف نصوصها أو لم نعثر على هذه النصوص حتى الآن [الصور أرقام ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٨ ، ٩٠] .

ومن الغريب أن نعثر بين تلك الأشكال على صور نادرة قليلة تمثل بعض السفاهات والبذاءات الجنسية [الصور ٢١ ، ٣٦ ، ٦٥ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥] . وتعتبر مثل هذه الأشكال أعمالاً عابرة وليس لها أية جذور أو علاقة بفن الرسم عند قدماء المصريين ، وإن كانت فى الوقت نفسه تعطينا لمحة عابرة عن وجه آخر للحياة المصرية تحت «برقع» إيزيس !

ولعل أهم ما يلفت النظر من كل هذه الأعمال ، الصور والرسوم المبدئية والإسكتشات السريعة التى تمثل الحيوانات ، فمن الواضح أنها رسمت بذوق متحرر رفيع بالغ الحيوية ، الأمر الذى يجعلنا نعتقد أن «مملكة الحيوان» فى نظر الفنان المصرى القديم ، كانت خارج قيود القواعد الصارمة التى كانت تحد من حرية الفنان عندما يتعلق الأمر «بمملكة الانسان» ، وعلى وجه الخصوص عندما يتعرض الفنان لرسم صور الفرعون .

وفى النهاية نشير إلى أن جميع هذه الإسكتشات السريعة بالاضافة إلى جميع الأشكال الكاملة الصنع ، تدل دلالة قاطعة على أن الفنان المصرى قد التزم بقواعد صارمة ثابتة ليس من السهل تغييرها أو تطويرها . كما ظل متشبثاً برؤيته غير المنظورية للحقيقة طوال التاريخ المصرى القديم كله ، منذ عصر ما قبل الأسرات حتى عصر دخول مصر فى الديانة المسيحية .

«سيريل ألدريد»

جدول التسلسل الزمنى للتاريخ المصرى القديم

ملاحظات :

● المرجع الأساسى لهذا الجدول هو التقسيم الذى اعتمده فون بكرات VON BECKERATH سنة ١٩٧١م .

● جميع التواريخ قبل الميلاد .

● التواريخ التى ترجع إلى ما قبل سنة ٣٠٠٠ ق.م تواريخ تقريبية .

● أسماء الملوك المشار إليهم فى هذا الجدول هى أسماء الملوك الذين ورد ذكرهم فى هذا الكتاب فقط ، ولا يتضمن الجدول أسماء الملوك الآخرين التابعين للأسرات المختلفة .

● ● ●

● عصر ما قبل الأسرات

★ حضارة العمرة [نقاده الأولى] ٣٨٠٠ – ٣٤٠٠

★ حضارة جرزه [نقاده الثانية] ٣٤٠٠ – ٣٠٠٠

● **عصر الأسرات المبكرة**

★ الأسرة الأولى	٣٠٠٠ – ٢٧٨٠
– دن	٢٩٠٠
– إنزيب	٢٨٠٠
★ الأسرة الثانية	٢٧٨٠ – ٢٦٣٥

● **الدولة القديمة**

★ الأسرة الثالثة	٢٦٣٥ – ٢٥٧٠
– زوسر	٢٦٢٠ – ٢٦٠٠
★ الأسرة الرابعة	٢٥٧٠ – ٢٤٥٠
★ الأسرة الخامسة	٢٤٥٠ – ٢٢٩٠
★ الأسرة السادسة	٢٢٩٠ – ٢١٥٥

● **العصر الوسيط الأول**

★ الأسرات السابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة	٢١٥٥ – ٢٠٤٠

● **الدولة الوسطى**

★ الأسرة الحادية عشرة	٢١٣٤ – ١٩٩١
★ الأسرة الثانية عشرة	١٩٩١ – ١٧٨٥
★ الأسرة الثالثة عشرة.	١٧٨٥ – ١٦٥٠

● **العصر الوسيط الثانى**

★ الأسرات الرابعة عشرة والخامسة عشرة والسادسة عشرة والسابعة عشرة	١٧١٥ – (٥١) ١٥٥٤

● الدولة الحديثة

★ الأسرة الثامنة عشرة	(٥١) ١٥٥٤ – ١٣٠٥
– حتشبسوت	١٤٩٠ – (٦٨) ١٤٧٠
– امنحتب الثانى	١٤٣٩ – ١٤١٣
– امنحتب الثالث	١٤٠٣ – ١٣٦٥
– اخناتون	١٣٦٥ – (٤٧) ١٣٤٩
– توت عنخ آمون	(٤٦) ١٣٤٧ – (٣٦) ١٣٣٧
– حور محب	١٣٣٢ – ١٣٠٥

● عصر الرعامسة

★ الأسرة التاسعة عشرة	١٣٠٥ – ١١٩٦
– سيتى الأول	١٣٠٣ – ١٢٩٠
– رمسيس الثانى	١٢٩٠ – ١٢٢٤
★ الأسرة العشرون	١١٩٦ – ١٠٨٠
– رمسيس الثالث	١١٩٣ – ١١٦٢
– رمسيس الرابع	١١٦٢ – ١١٥٦
– رمسيس التاسع	١١٣٧ – ١١١٩

● العصر الوسيط الثالث

★ الأسرات الحادية والعشرون والثانية والعشرون والثالثة والعشرون والرابعة والعشرون	١٠٨٠ – ٧١٢

● العصر المتأخر

★ الأسرة الخامسة والعشرون	٧٤٥ – ٦٥٥
★ الأسرة السادسة والعشرون	٦٦٤ – ٥٢٥
– بسماتيك الأول	٦٦٤ – ٦١٠

★ الأسرات السابعة والعشرون والثامنة والعشرون والتاسعة والعشرون والثلاثون والحادية والثلاثون	٥٢٥ – ٣٣٢
● **العصر البطلمي**	٣٣٢ – ٣٠
● **العصر الروماني**	٣٠ ق.م – ٣٢٤م

أسماء ومصطلحات

فيما يلى ثبت مختصر عن أسماء الأماكن والشخصيات والمصطلحات التى وردت بنصوص هذا الكتاب .

وقد آثرنا عرضها مرتبة حسب الأبجدية الانجليزية مع ذكر كل إسم ومصطلح مترجماً إلى اللغة العربية ومسبوقا باللغة الانجليزية .

● **ABYDOS — أبيدوس**

من أقدم مراكز عبادة الإله أوزيريس . وكانت الكعبة التى يحج إليها المصريون القدماء للطواف بقبر الشهيد أوزيريس . وكانت تعتبر عاصمة للإقليم الثامن من أقاليم الصعيد ، وتقع على بعد نحو ١٣ كيلو مترا من مدينة البلينا بغرب النيل ، وبجوار قرية العرابة المدفونة . وكلمة «أبيدوس» تعتبر تصحيفا للكلمة المصرية القديمة «أبيدو» .

● **AMUN — آمون**

الإله الأكبر فى طيبة . وصار الإله القومى للمصريين باقترانه بالإله رع حيث أصبح معروفا باسم الإله آمون رع . ويمثل بجسم انسان على رأسه تاج تعلوه ريشتان طويلتان . أو بجسم انسان برأس كبش . ولم يكن للإله آمون شأن كبير حتى قبيل عصر الدولة الوسطى . ثم بدأت بعد ذلك مرحلة ازدهاره وانتشار عبادته . وشيدت من أجله معابد الكرنك . وعلى بركته قامت ثورة التحرير ضد الغزاة

الهكسوس ، فتحررت مصر وتوحدت ونشأت الدولة الحديثة . وباسمه كان الملوك يعتلون العرش ويحكمون البلاد ، وبوحيه وبأوامره كان تخرج الجيوش إلى مختلف مناطق الأرض لتأمين الحدود المصرية ، ولدك وإخماد الثورات والفتن ولإقرار الأمن ونشر السلام والحضارة . وبفضله أصبحت عاصمة مصر [طيبة] تسمى أم القرى وعروس المدائن ، وأصبحت مصر نفسها على رأس دول العالم القديم . وقد ذاعت عبادة آمون فى مختلف أرجاء العالم القديم كله . وعَظَّمه الإغريق القدماء تعظيماً ، فأسموه باسم كبير أربابهم [زيوس] . وقد حرص الاسكندر الأكبر عندما غزا مصر ، على استيحائه والحصول على بركته قبل خروجه لغزو الفرس فى عقر دارهم . وقد تعرض الإله آمون لمحنة شديدة أيام أخناتون ، ولكنه سرعان ما استرد وضعه ومكانته بعد زوال أخناتون وديانته .

● ANKH — عنخ

علامة هيروجليفية تعبر عن كلمة «الحياة» .

● ANUBIS — أنوبيس

تصحيف إغريقى للأصل المصرى «انبو» وهو الإسم الذى كان يطلق على إله الجبانة ونصير «المحنَّطين» ويمثل فى صورة ابن آوى أو بجسم انسان له رأس ابن آوى . وكان يعتبر رمزاً للإقليم السابع عشر من أقاليم الصعيد ، حيث يوجد مقر ومركز عبادته فى قرية «القيس» التى تقع بين البهنسا وبنى مزار .

● ATON — آتون

اتخذه أخناتون إسماً للإله الواحد فى عقيدة التوحيد التى أعلنها باعتباره القوى الخفية الكامنة فى الشمس باعتبارها مصدراً للحياة لاغنى عنها . ويمثل ويرمز إليه بقرص الشمس الذى تخرج منه أياد بشرية .

● ATOM — آتوم

إسم كان يطلق على إله الشمس فى هليوبوليس . وكان يصور فى صورة إنسان وعليه الرموز الملكية .

● BA – با

القوى الحيوية للانسان ، وهى ما نعرفه حديثا باسم «الروح» . وتصور فى شكل طائر برأس إنسان .

● BAST – باست

إلهة «بوباستس» فى دلتا النيل . وتصور فى شكل امرأة برأس قطة .

● BLUE CROWN – التاج الأزرق

ويطلق عليه أيضا «تاج الحرب» . كثر استعماله فى الدولة الحديثة . وهو فى الغالب مصنوع من الجلد ومموه بمعدن نفيس .

● BOOK OF THE DEAD – كتاب الموتى

نصوص دينية استخدمت كثيراً فى الدولة الحديثة وتتضمن مجموعة من الصلوات والتمائم والتعاويذ والرقيات السحرية التى تنفع الروح فى العالم الآخر .

● CARTOUCHE – الخرطوش

هو فى الأصل كان رسما مستديراً يمثل الكون . ثم استطال – فيما بعد – ليحتوى أسماء الفراعنة .

● DEIR EL BAHARI – الدير البحرى

موقع على الضفة الغربية للنيل أمام طيبة . يقع فيه المعبد الجنائزى للملكة حتشبسوت ، التى سجلت على بعض جدرانه وقائع بعثتها إلى بلاد بونت .

● DEIR EL MEDINA – دير المدينة

منطقة تعتبر جزءاً من جبانة طيبة . وفيها دفنات من عصر الرعامسة . وكانت فى نفس الوقت قرية يعيش فيها الفنانون والعمال الذين كانوا يعملون فى انشاءات مقابر الفراعنة .

● DEMOTIC – الديموطيقية

الكتابة «الشعبية» وهى تبسيط شديد للهيروجليفية وتكتب بحروف متصلة . وبدأ استخدامها اعتباراً من القرن السابع قبل الميلاد .

● DJED — چد

تعويذة وعلامة هيروجليفية . تمثل بعمود له شكل خاص وترمز إلى «الثبات» و«الاستقامة» كما كانت تفسر بأنها العمود الفقرى لأوزيريس ورمزاً لعزيمته وقوة شخصيته .

● FAIENCE — الفيانس «الخزف المطلى»

خزف مُزَجَّج أو مطلى بطلاء سِلِيكُونى يصنع بصهر مزيج من الكوارتز المطحون والصودا الطبيعية . ويمكن أن يأخذ الفيانس ألوانا تتدرج من الأسود إلى الأبيض ، ولكنه يأخذ عادة اللون الأزرق أو الأخضر . ويمكن عمل نسخ متكررة منه باستخدام القوالب ..

● GEB — جب

تشخيص لإله الأرض ويمثل فى شكل رجل .

● HATHOR حتحور

إلّهة لها وظائف واختصاصات متعددة أهمها اعتبارها «الأم» العليا . وكانت تمثل أحيانا فى صورة بقرة . أو فى صورة امرأة برأس بقرة ، أو صورة امرأة لها آذان بقرة وغطاء رأس مقرّن . وإسمها معناه «بيت حورس» .

● HIERATIC — الهيراطيقية

تبسيط للكتابة الهيروجليفية ، وتكتب بحروف متصلة . وقد استخدمت منذ عصر الأسرات المبكرة ، وقد استعملت فى كافة الأغراض عدا كتابة النصوص الدينية التى كانت تكتب بالهيروجليفية .

● HIEROGLYPHICS — الهيروجليفية

ومعناها النقش المقدس ، وهى صيغة كتابة ظهرت فى بداية عصر الأسرات ، وتتضمن مجموعة من الرموز أو العلامات بعضها يستخدم للدلالة عن الأصوات PHONETIC وبعضها يستخدم للدلالة على المعنى أو الفكرة IDEOGRAPHS . وجميعها تأخذ شكل صور معينة .

● HORUS — حورس

الإله الصقر إله الجو والسماء وهو ابن أوزيريس وهو حامى الفرعون ، ويدمج اسمه فى الفرعون الحى .

● HORUS NAME — الإسم الحورسى

هو أحد الأسماء المتعددة التى تعطى للملك ، وهو أشهر هذه الأسماء ، وقد شاع استعماله ابتداء من ملوك الأسرات الأولى .

● ISIS — إيزيس

زوجة أوزيريس وأم حورس ، والأم المقدسة ، وهى أيضا حامية الموتى . وتمثل عادة فى صورة امرأة تلبس تاجاً على رأسها .

● MA'AT — ماعت

إلّهة أو تشخيص للعدالة والحقيقة والصواب والنظام . ويرمز إليها بريشة نعام .

● MEMPHIS — منف

عاصمة مصر فى عصر الدولة القديمة وكانت تقع آنئذ قرب مفرق دلتا النيل . وهى حالياً جنوب القاهرة .

● NUT — نوت

إلهة السماء زوجة الإله جب إله الأرض . وتمثل فى صورة امرأة عارية محنية الجسم وتستند على الأرض بأطراف أصابع يديها وقدميها ، رمزاً لاستدارة القبة السماوية .

● OSIRIS — أوزيريس

إله الموتى والعالم السفلى ، ويعتبر أيضا رمزا للخصب والنماء . ويمثل فى صورة مومياء رجل .

● OSTRAKA — الشقفة أو اللخفة

قطع من كسر الفخار أو الخزف . وتتضمن أيضا قطع الحجر الجيرى ذات السطح المستوى .

● PAPYRUS – **أوراق البردى**

رقائق على شكل أوراق مخصصة للكتابة ، مصنوعة من نبات «سيبروس بابروس» CYPERUS PAPYRUS . ويطلق إسم البردية على لفائفه .

● PTAH – **بتاح**

إله منف وإله الخلق ، ويمثل فى شكل مومياء لرجل .

● PUNT – **بونت**

بلاد تقع على الشاطىء الشرقى لافريقيا ، كانت مصدراً للأبنوس والعاج والبخور والأشجار العطرة والحيوانات الغريبة .

● RE – **رع**

إله قديم للشمس فى هليوبوليس . ويرمز إليه برجل برأس الصقر .

● RE-HARAKHTY – **رع حور آختى**

وله صفات رع وحورس مدمجة . ومعنى اسمه «الشمس فى الأفق» .

● RED CROWN – **التاج الأحمر**

تاج الوحه البحرى ، يلبس عادة مع التاج الأبيض (تاج الوجه القبلى) كرمز لتوحيد الأرضين . ويلبس مفرداً على رؤوس آلهة الشمال .

● SAQQARA – **سقارة**

جبانة منف . وتقع جنوب الجيزة وجنوب غرب القاهرة . وتعتبر أهم جبانات الدولة القديمة .

● SEKHMET – **سِخْمِتْ**

إلهة منف ، وزوجة الإله بتاح . وتمثل فى صورة امرأة برأس أسد ، ولها صلة بمظهر رع الغاضب .

● SHU – **شو**

إله الفراغ أو الهواء . ويمثل فى شكل رجل يرفع ذراعيه إلى أعلى فى صورة من يفصل السماء عن الأرض .

● SOTHIS – **الشِّعْرَى اليمانية**

نجم الكلب ، أو سيريوس SIRIUS .

● TELL EL AMARNA – **تل العمارنة**

تقع على الضفة الشرقية للنيل بمحافظة المنيا مكان مدينة «آخت آتون» التى بناها أخناتون لعبادة الإله الواحد آتون .

● THEBES – **طيبة**

مدينة كبرى بالصعيد . مكانها الآن مدينة الأقصر . كانت عاصمة لمصر فى عصر الدولة الحديثة . وبها معبد الأقصر ومعابد الكرنك .

● THOTH – **تحوت**

إله الكتابة ، وكاتب الآلهة . كان مقر عبادته بهرموبوليس . ويمثل بشكل رجل له رأس طائر الأيبيس . وأحيانا كان يمثل أيضا فى شكل قرد البابون .

● URAEUS – **الصل الملكى** .

حية ناشرة صدغيها وهى رمز للملكية .

● VALLEY OF THE KINGS – **وادى الملوك**

منطقة منعزلة بجبانة طيبة ، تقع فى وادٍ بين بعض التلال اختارها ملوك الأسرة الثامنة عشرة لحفر مقابرهم فى بطن جبالها [وذلك على عكس ملوك الدولة القديمة الذين شيدوا مقابرهم على شكل أهرامات] . وقد دفن فيها أيضا ملوك الأسرة التاسعة عشرة والأسرة العشرين .

● VALLEY OF THE QUEENS – **وادى الملكات**

منطقة أخرى بجبانة طيبة تقع جنوب وادى الملوك وخصصت لمدافن الملكات والأمراء والأميرات .

● WAS – **الصولجان**

صولجان له رأس على شكل خطاف وطرفه مدبب . وهو رمز هيروجليفى للقوة والسيادة والسلطان .

● WHITE CROWN – **التاج الأبيض**

وهو تاج الوجه القبلى . ويلبسه الملك مع التاج الأحمر (تاج الوجه البحرى) كرمز لتوحيد الأرضين .

الجزء الأول

الباب الأول

ويتضمن الفصول التالية :

الفصل الأول : خلفية تاريخية .
الفصل الثانى : رؤية الفنان .
الفصل الثالث : قانون النسب .

الفصل الأول

خلفية تاريخية

يمكن تعريف «الرسم» بأنه تعبير تشكيلى يستلزم عمل علامة ما على سطح ما . وهذه العلامات يمكن عملها باستخدام مواد مختلفة مثل الدهان أو الحبر ، أو القلم الرصاص أو حتى باستخدام أداة ذات سن حاد يمكنها أن تصنع خطاً غائراً على السطح . ومع ذلك فأياً كانت المادة أو الأداة المستخدمة فإن النتيجة أو الأثر الذى تتركه هو «الخط المجرد» .

ومن المعروف أن رسم أية كتلة ذات أبعاد ثلاثة ، يمكن أن يتم بعمل مجموعة – قليلة أو كثيرة – من الخطوط ، لوصف الشىء المطلوب رسمه فى وسط البيئة أو المرئيات الأخرى المحيطة به مع بيان علاقته بالأرض أو بأية خلفيات أخرى .

وطبقا للمفاهيم التقليدية للفن فى العالم الغربى ، فان «الرسم» يعتبر شكلاً مستقلاً قائماً بذاته من أشكال التعبير الفنى ، كما قد يعتبر عملاً تحضيرياً لوسيلة أخرى من وسائل التعبير الفنى .

وبالنسبة للرسم المستقل القائم بذاته ، نجد أن الرسم النهائى أو اللوحة النهائية تكون – عادة – فى حاجة إلى قليل من الشرح لاكتمال التعبير عن المعنى الذى يريد الرسم أن يعبر عنه .

أما بالنسبة لاستخدام الرسم كعمل تحضيرى لوسيلة أخرى من وسائل التعبير الفنى ، فقد يتم ذلك باحدى الطرق الأساسية الثلاث :

أ – **الاسكتشات** : أو الرسم المبدئى الذى لا يعدو أن يكون مجرد اقتراح مرسوم للفكرة التى نبتت فى ذهن الفنان .

ب – **الدراسات** : التى تساعد على شرح تقدم ونمو الرؤية التصويرية .

جـ – **الأشكال النهائية للأعمال التحضيرية التى أعدت «لترجمتها» إلى وسيلة تعبيرية أخرى** : مثل «التصوير» أو «النحت» .

وطبقا للمفاهيم الفنية خارج نطاق العالم الغربى ، فليست هناك مثل هذه التفرقة الواضحة بين فن «الرسم DRAWING» وفن «التصوير PAINTING» حيث يَبْدُوَان مترابطين إرتباطاً وثيقاً ، كذلك فليست هناك تفرقة واضحة بين الرسوم المعبرة عن تطور الفكرة والرسوم النهائية الكاملة .

وكقاعدة عامة فإن تذوق أى رسم ، يتطلب من المتلقى أو المشاهد أن يحدد على قدر الإمكان نوعية هذا الرسم ، وبمعنى آخر : هل يشاهد المتلقى عملاً أو رسماً نهائياً كاملاً ، أم هو أمام عمل مبدئى أو مجرد اسكتش عابر ، أم دراسة تدريبية لأحد تلاميذ الفن وطلابه ، أم هو أمام عمل فنى تحضيرى أعد خصيصاً ليترجم إلى وسيلة تعبيرية أخرى .

وبصفة عامة عند تذوق أى رسم من الرسوم ، يصبح المتلقى أو المشاهد قادراً – فى الغالب – على الإحساس بلحظة «الخلق الفنى ARTISTIC CREATION» . وفى هذا الاحساس قدر كبير من السحر أو الإبهار أو الافتتان بالشكل المرسوم . فأحياناً يحس المشاهد بأن الفرشاة فى يد الفنان كانت لها لمسات حرة غير مثقلة بالتفاصيل الدقيقة أو بابراز المعالم .. وأحيانا قد يحس المشاهد بالتلقائية أو العفوية SPONTANEITY التى انطلقت بها قدرة الفنان حين كان يضع خطوطه على السطح ليعبر عن الشىء أو الموضوع المطلوب رسمه .

ولا جدال فى أن مثل هذه الأحاسيس من جانب المتلقى أو المتذوق لفن الرسم ، تجعله قريباً من الفنان على نحو ما ، وتساعده على التعرف على مشاعر الفنان فى لحظة الإلهام والخلق الفنى . كما أن هذه الأحاسيس والمشاعر هى التى جعلت فن الرسم يتبوأ تلك المكانة والانتشار بين متذوق الفنون فى عالم اليوم .

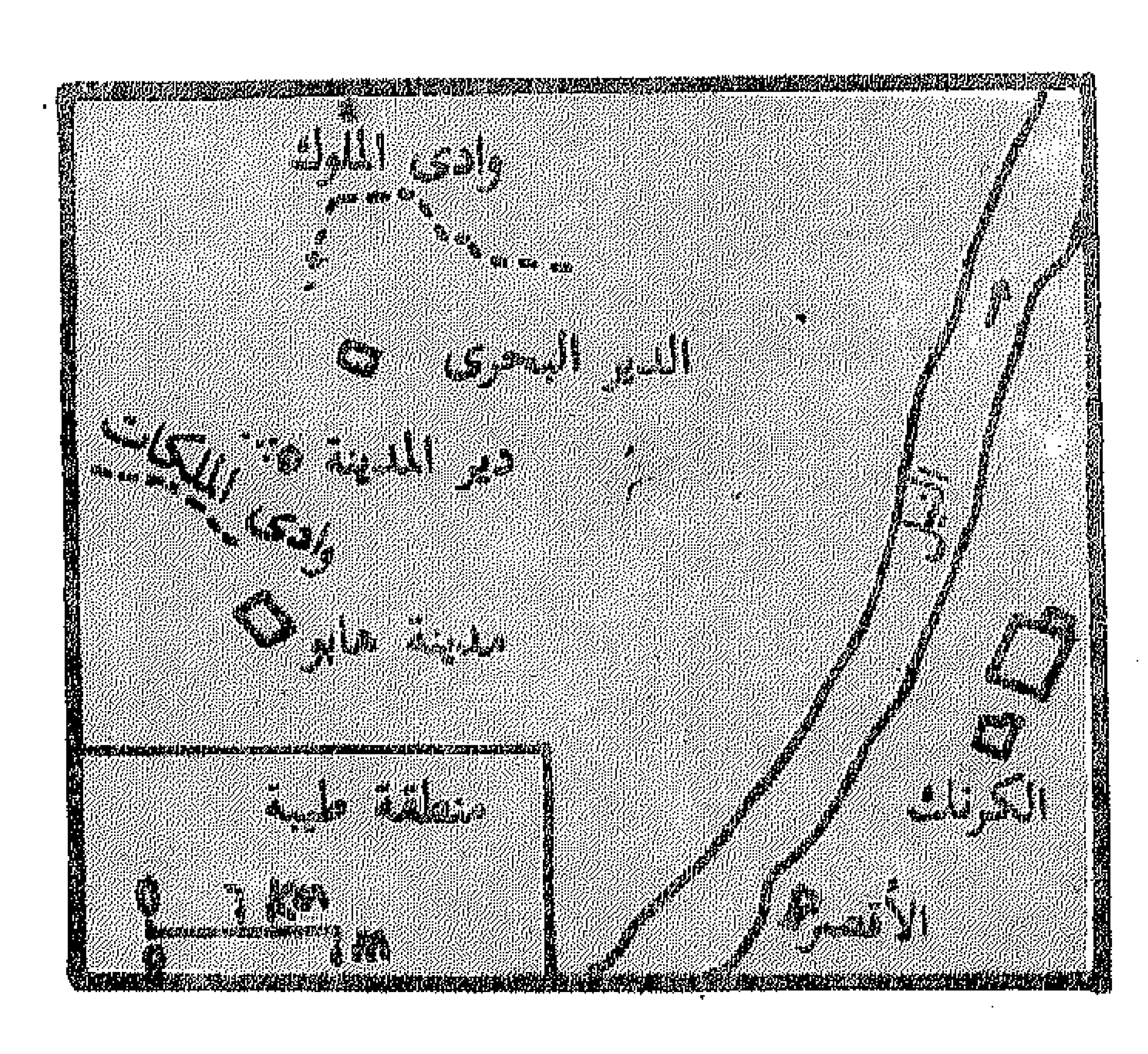
ومن الممتع حقاً أن يصبح فى إمكان المتذوقين المعاصرين أن يشعروا بمثل هذه الأحاسيس التى تربطهم بمشاعر لحظة الإلهام والخلق الفنى التى مارسها فنانون عاشوا منذ آلاف السنين ، وأبدعوا أعمالهم الفنية على مدى ثلاثة آلاف سنة متواصلة على أقل تقدير . والفضل فى هذا يرجع أولاً وأخيراً إلى تلك الآثار البديعة المبهرة التى تركها الفنانون المصريون القدماء .

إن أية إشارة إلى الفن المصرى القديم ، تستحضر إلى الذهن فوراً تلك الصور التى يكمن فيها قدر كبير من العظمة والتماثل ، والتى تبدو وكأنها استبعدت تماماً أية رؤية شخصية للفنانين الذين أبدعوها . وذلك مثلما نشير إلى الحضارة المصرية القديمة ، فتحضر إلى الذهن فوراً مجموعات من الإنشاءات الضخمة كالأهرام والمعابد والمقابر .

ومع ذلك فإن المتذوق المدقق للأعمال الفنية من نتاج مصر القديمة ، يمكنه أن يلمح نوعاً من الخروج عن التقيد بالقواعد الرسمية ، خاصة بالنسبة للموضوعات التى يعبر عنها الفن محل التذوق . وقد ينبع فى نفس المتذوق إحساس متخيل ما ، إلى البحث عن الشواهد التى تؤكد له رؤياه الخاصة لما كان يدور فى ذهن الفنان المصرى القديم أثناء انغماسه فى التعبير الفنى .

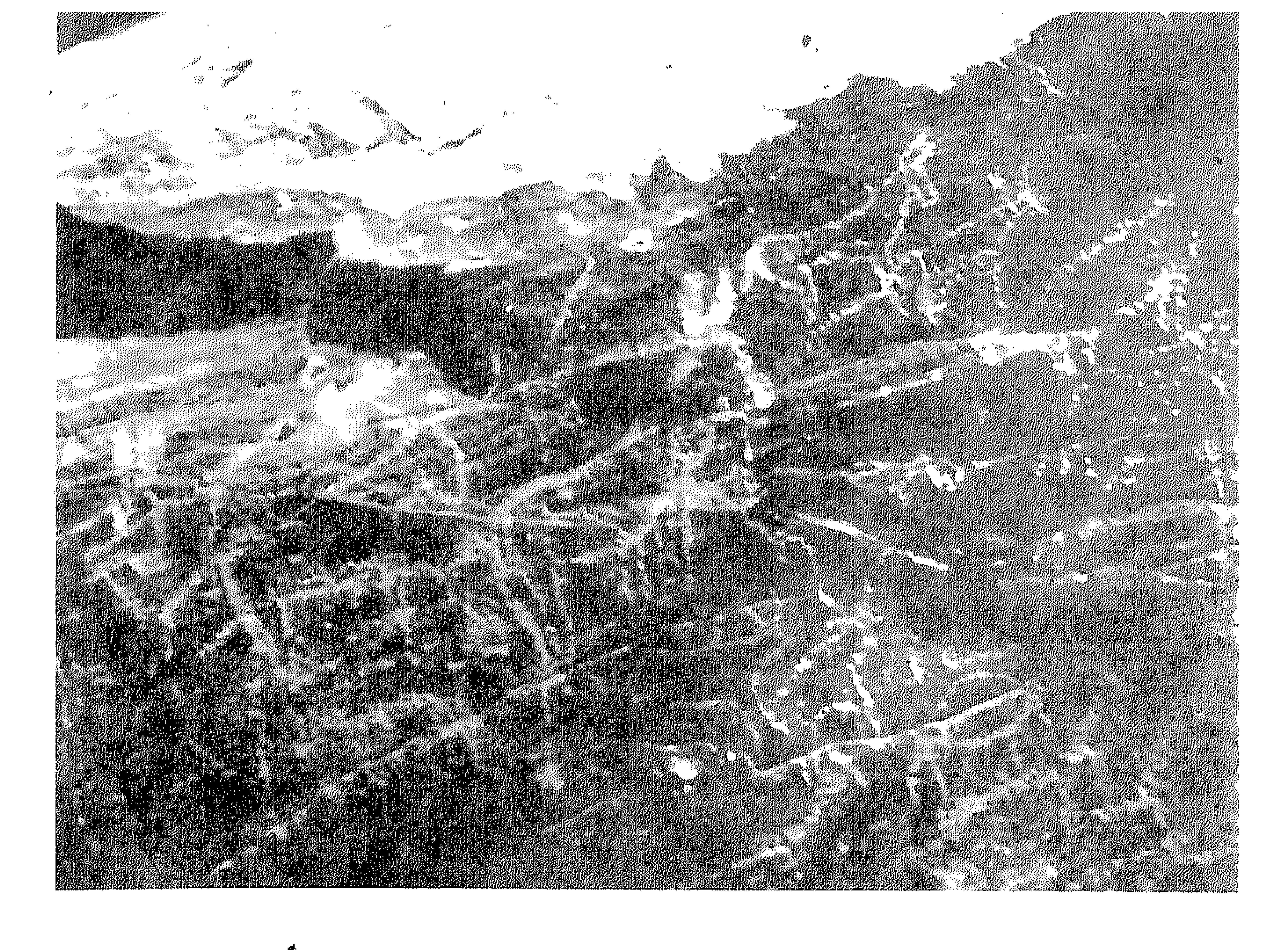
وهكذا كلما تعمق المتذوق فى دراسة الفن المصرى القديم والثقافة المصرية القديمة بصفة عامة ، كلما عثر على مؤشرات لا حصر لها تدل على حرية الفنان المصرى فى التعبير الفنى رغم تقيده بالقواعد الرسمية ، كما تدل على مدى قدرة هذا الفنان على التعبير عن فهمه المتعمق للطبيعة واحساسه بما فيها من بهجة وجمال .

البحر المتوسط
الوجه البحرى
القاهرة
الجيزة
سقارة
ممفيس
الجرزة
النيل
العمارنة
الوجه القبلى
البدارى
ابيدوس
العمرة
نقادة
الكرنك
طيبة
الأقصر

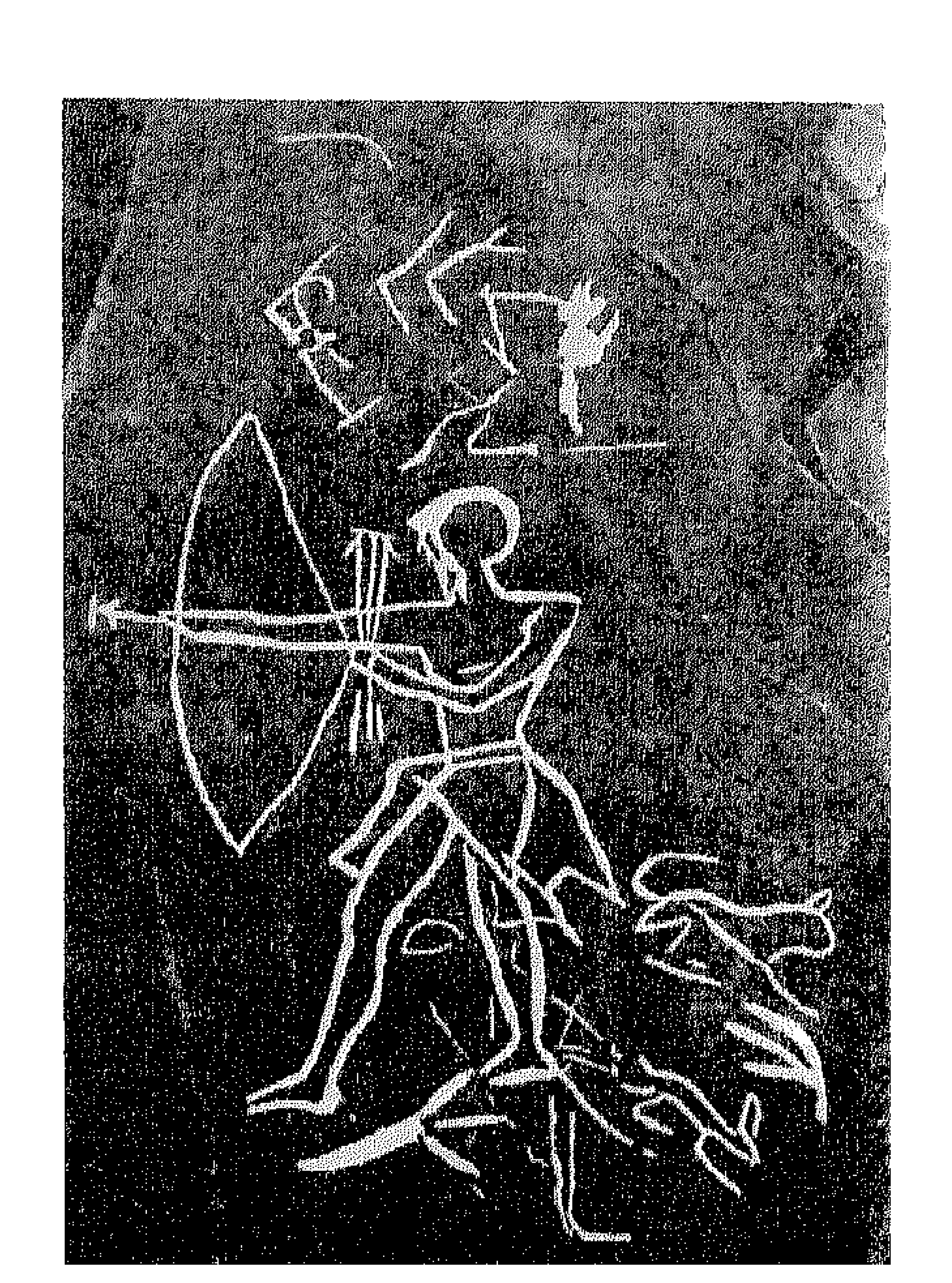


ولم يكن فن الرسم DRAWING يعتبر فناً مستقلاً قائماً بذاته لدى قدماء المصريين طبقا لمفهوم فن الرسم المستقل الذى نعرفه فى عالم اليوم . **بل كان يعتبر – فى الغالب – عملاً تحضيرياً لفنون أخرى هى التصوير والنحت والعمارة** . وربما كان ذلك هو السبب فى أن غالبية علماء الإچيبتولوچى يعتبرونه فناً أقل أهمية من الفنون الأخرى التى عرفتها ومارستها مصر القديمة .

ومع ذلك فلا يجب إساءة تقدير فن الرسم عند قدماء المصريين على مثل هذا النحو ، بل يجب النظر إليه باعتباره الفن الأب الذى تتولد منه هذه الفنون الأخرى . ومن المعروف أن المصريين القدماء قد رسموا الإسكتشات على الأسطح الصخرية وعلى الأسطح الخارجية للأوانى وذلك فى زمن ما قبل التاريخ وقبل اتحاد الوجهين القبلى والبحرى ونشأة الدولة المصرية ، حتى بدأ الانبعاث الحقيقى لفنون التصوير والنحت والعمارة .



رسم يرجع تاريخه إلى العصر الحجرى القديم عثر عليه محفوراً على الصخر بوادى السبوعة بالنوبة . ويمثل حيوانات من أنواع مختلفة خاصة الغزال والحمار الوحشى .
● **تصوير : سيريل ألدريد .**



حفر على الحجر يمثل رامى السهام ومجموعة من الحيوانات . عثر عليه بالموقع ٨٦ قرب واحة الداخلة . وتظهر صورة الأسد بذيله المثنى فوق مؤخرته . ويرجع تاريخ هذا الرسم إلى عصر ما قبل الأسرات أو ربما إلى عصر الأسرات المبكرة . ويظهر الصياد رامى السهام وهو يلبس رداء بسيطاً يغطى جزءاً من نصفه الأسفل ، ويشد القوس ويصوب سهمه بيده اليمنى بينما يحمل فى يده اليسرى مجموعة أخرى من السهام .
● **كتاب : رسوم على الصخور بجنوب مصر العليا**
تأليف : هـ.أ. وينكلر – لندن ١٩٣٨ .

وقد ظلت الطريقة التقليدية الموحدة التى تحكم فن الرسم المصرى القديم سائدة ومطبقة طوال جميع مراحل التاريخ المصرى الفرعونى . **كما أن الفن المصرى كان بصفة عامة ذا بعدين اثنين ، وكان يقوم بصفة أساسية على فكرة الخط المرسوم .**

وعندما نتأمل فى أعمال التصوير أو النقش المنحوت والتى لم يكملها الفنان المصرى القديم لسبب أو لآخر نجد أن المعالم الخارجية لمثل هذه الأعمال قد تحددت بالخطوط المرسومة . بل وحتى بالنسبة لأعمال النحت المصرية القديمة ذات الأبعاد الثلاثة كانت لا يمكن أن تبدأ إلا بتحديد معالمها عن طريق الرسم المبدئى على الأسطح الثلاثة للكتلة . وكذلك فمن المؤكد انه لا يمكن الشروع فى إقامة أية منشآت معمارية ، قبل أن تكون لدى المشرف على البناء خطة مرسومة لكافة المعالم التفصيلية للمكونات المعمارية للمقابر أو المعابد محل البناء والتشييد ، لأن هذه الخطة هى الدليل المرئى الذى يرشد الجميع من بنائين وعمال تنفيذيين .

وهكذا يتبين لنا أن الرسم ، كان فى خدمة الغالبية العظمى من الفنون المصرية القديمة ، بل وكان الأساس الراسخ الذى قامت عليه أغلبية هذه الفنون .

وقد جمعت نماذج فن الرسم المصرى القديم من عدة مصادر مختلفة . فهناك الرسوم التى تعتبر فى حد ذاتها أعمالاً فنية مستقلة بذاتها ، والتى وجدت مرسومة على صفحات البرديات ، أو مرسومة على الألواح المجهزة خصيصا للرسم ، أو مرسومة على الأسطح الخارجية للقدور والأوانى والمصنوعات الخزفية .

وهناك أيضا مجموعات ضخمة وعلى درجة كبيرة من الأهمية تتمثل فى الرسوم المبدئية أو الإسكتشات المرسومة لتحديد المعالم الخارجية لأعمال تصوير أو لأعمال نحت غائر أو بارز لم يتم العمل فيها لسبب أو لآخر ، والتى وجدت مرسومة على جدران بعض المقابر .

أما المصدر الرئيسى لأعمال الرسم المصرى القديم فيتمثل فى تلك الإسكتشات والرسوم المبدئية السريعة والخطوط التجريبية التى وجدت مرسومة

ومحفوظة على أسطح بعض رقائق الحجر الجيرى أو على أسطح قطع من القدور أو الأوانى المهشمة [ويطلق على كل منهما اسم الشَّقَف أو «الأوستراكا»] [1] .

وبطبيعة الحال فقد كانت قطع الشَّقَف هذه متوافرة بكثرة ورخيصة الثمن ، بالاضافة إلى أنها ذات أسطح مناسبة تساعد الفنانين على ممارسة أعمالهم التجريبية أو التحضيرية بسهولة ويسر . أما أوراق البردى فقد كانت غالية الثمن إذا قورنت بالشقف ، كما أنها أثمن من استهلاكها فى عمل الإسكتشات والرسوم التحضيرية .

وبمجرد الانتهاء من تنفيذ الإسكتشات أو التصميمات أو الرسوم التحضيرية المرسومة على الشقف ، تنتهى مهمة الشقف عند هذا الحد ويصبح بلا فائدة ، ويبقى فى النهاية العمل الفنى فى شكله النهائى ، سواء أكان نقشاً أو تصويراً أو نحتاً بارزاً أو غائراً على جدران أو أعمدة أو أسقف المعابد أو المقابر أو غير ذلك من الأشكال النهائية الأخرى .

ونظراً لصلابة المادة التى يتكون منها الشقف وقدرتها على مقاومة عوامل الزمن ، فقد بقى لنا العديد من القطع والنماذج التى تعتبر فى حالة ممتازة من الحفظ والصون ، ويبدو أغلبها بنفس الحالة التى كانت عليها حين انتهى الفنان من صنعها .

ومعظم قطع الشقف المصرية القديمة التى عثر عليها حتى الآن ، يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الحديثة [(٥١) ١٥٥٤ق.م - ١٠٨٠ق.م] . وقد تم العثور عليها فى - أو حول - جبانة طيبة بالشاطىء الغربى للنيل ، وعلى وجه الخصوص فى مناطق وادى الملوك ووادى الملكات والدير البحرى ودير المدينة .

---

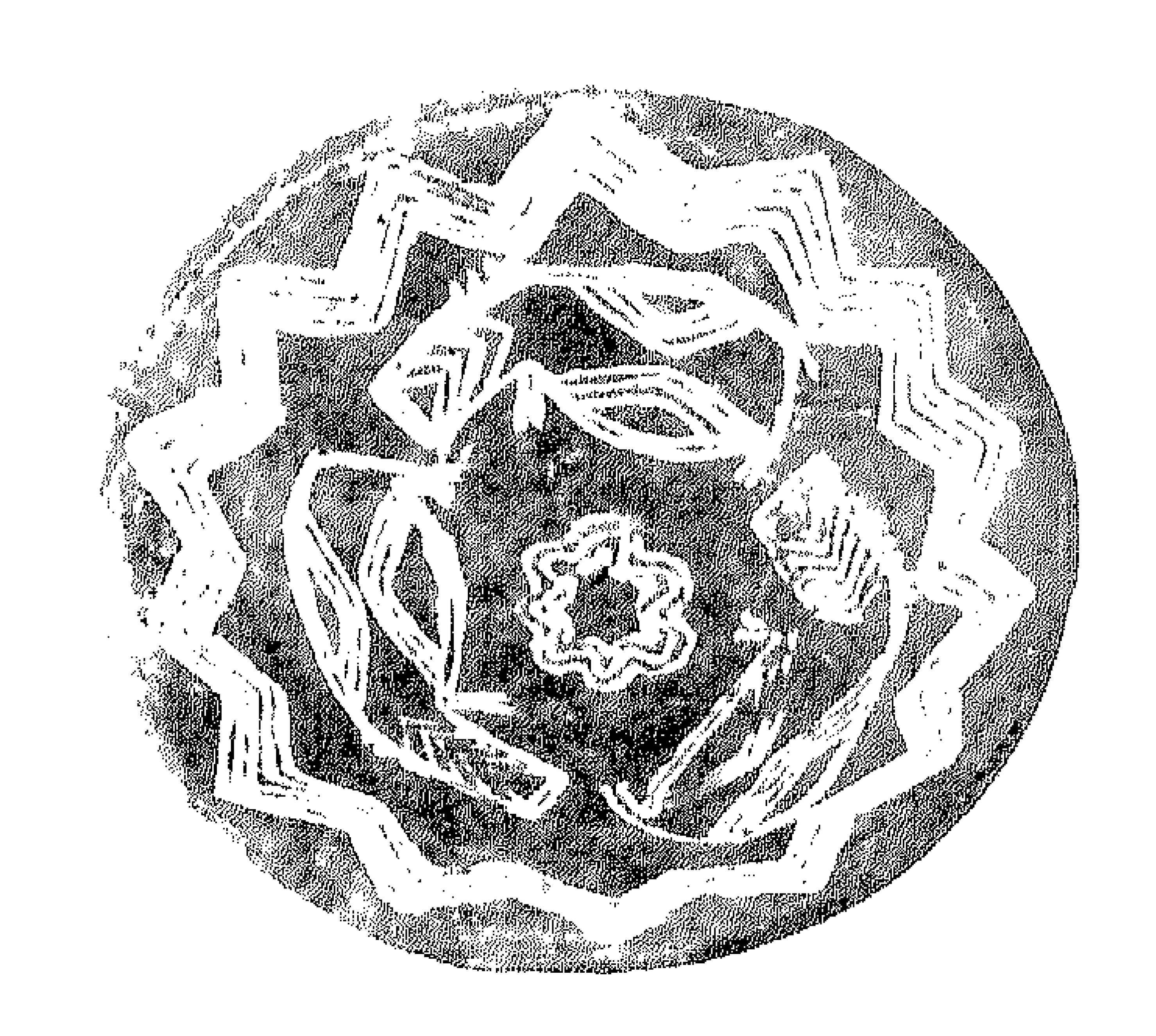
(١) الشَّقَفُ جمع مفرده شَقَفَة . وهى التسمية التى نفضلها ونذكرها مراراً فى هذا الكتاب . أما إسم «أوستراكا» فهو التسمية التى كان يطلقها الإغريق على قطع شفافة كانوا يستخدمونها فى الكتابة وتسجيل المعاملات أو التصرفات القانونية أو الأوامر أو الخطابات أو التمرينات الهندسية المدرسية وكتابة النصوص الدينية . وقد عثر على الكثير من قطع الأوستراكا بمصر ، ويرجع تاريخ أغلبها إلى العصرين البطلمى والرومانى . ويطلق على الأوستراكا أيضا إسم «اللِّخاف» [جمع مفرده لَخْفَة أو لِخَافَة] . ومعناها الحجر الأبيض العريض الرقيق .

ومنطقة دير المدينة كانت تشغلها من قبل قرية مصرية قديمة ، أنشئت فى عصر الأسرة الثامنة عشرة [(٥١) ١٥٥٤ – ١٣٠٥ ق.م] وخصصت لسكنى الفنانين والعمال الذين كانوا يقومون بزخرفة المقابر الملكية بجبانة طيبة . ونتيجة للحفائر الأثرية التى قام بها «برويير – M.B.BRUYERE» سنة ١٩٢٩ / ١٩٣٠م بتلك المنطقة ، تم العثور على مجموعات ضخمة من قطع الشقف التى تحمل رسوماً على أسطحها قام باعدادها وتنفيذها العمال الذين كانوا يقيمون بتلك القرية . وبدراسة الكتابات الهيراطيقية التى وجدت مدونة على معظم تلك القطع ، تبين أنها ترجع إلى فترة تاريخية ممتدة من عهد الملك سيتى الأول [١٣٠٣ – ١٢٩٠ق.م – الأسرة التاسعة عشرة] إلى عهد الملك رمسيس الرابع [١١٦٢ – ١١٥٦ ق.م – الأسرة العشرون] .

وبطبيعة الحال فهناك بعض قطع الشقف الأخرى التى تحمل رسوماً مصرية ويرجع تاريخها إلى عصور أقدم ، وقد تم العثور على قليل منها ، الأمر الذى يدل على أن الاسكتشات أو الرسوم التحضيرية المرسومة على قطع الشقف كانت منهجاً تقليدياً متبعاً منذ أقدم العصور . ومع ذلك فإن أية دراسة حقة لتاريخ فن الرسم عند قدماء المصريين ، لابد أن تعتمد أساساً على ما تم العثور عليه من قطع الشقف التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الحديثة ، والاستدلال منها على القواعد التى كانت تحكم فن الرسم المصرى القديم فى العصور التاريخية السابقة أو اللاحقة .

ولا جدال فى أن أصول فن الرسم فى مصر القديمة ترجع – على وجه التأكيد – إلى فترة ما قبل التاريخ . فمجتمع الصيادين الذين كانوا يعيشون على أطراف ومشارف وادى النيل وفى صحراء الصعيد والنوبة السفلى فى أواخر العصر الحجرى القديم PALAEOLITHIC PERIOD منذ نحو (١٥) ألف سنة ، تركوا رسومهم على أسطح الكتل الصخرية فى تلك المناطق ، مثلهم فى ذلك مثل مجتمعات العصر الحجرى القديم التى كانت تعيش فى مناطق أخرى من العالم .

وقد رسم مصريو العصر الحجرى القديم صوراً عديدة لحيوانات مختلفة مثل : الزراف والأفيال والنعام والظباء الجبلية والغزلان والوعول الجبلية والسحالى



ثلاثة من أفراس النهر مرسومة على شكل دائرة فوق سطح إحدى القدور مدهون باللون الأحمر . وتحيط بها مجموعة من الخطوط المتعرجة تمثل ماء النهر . وتسمى هذه الطريقة «الزخرفة بالخط الأبيض» حيث تحفر الخطوط على السطح ثم تملأ الخطوط المحفورة بصبغة أو دهان أبيض . وهى الطريقة التقليدية التى كانت شائعة فى عصر ما قبل الأسرات [حضارة العمرة أو حضارة نقادة الأولى] فى بداية الألف الرابعة قبل الميلاد .

- **من مقتنيات متحف الفنون الجميلة ببوسطن .**
- **مقاس القطر ١٩٫٤ سم .**



قطعة أخرى من الفخار يرجع تاريخها إلى حضارة نقادة الأولى ، عثر عليها فى المقبرة رقم ١٦٤٤ بنقادة وهى على شكل آنية رسم على سطحها الخارجى قطيع من الحيوانات ذوات القرون تحيط به من أعلى ومن أسفل زخارف على شكل مثلثات من المحتمل أنها كانت تعبر عن سلاسل الجبال أو التلال . ومن الصعب معرفة نوع الحيوانات المرسومة ، فقد تكون غزلانا أو ماعز جبلية أو زرافاً . وتم الرسم بطريقة الزخرفة بالخط الأبيض على سطح مدهون باللون الأحمر .

- **محفوظة بمتحف أشمولين بأوكسفورد .**
- **ارتفاعها ٢٥٫٥ سم وقطرها ٩٫٩ سم .**

والحيات والتماسيح . كما رسموا حيوية عملية الصيد حيث يظهر فيها الصياد ومعه قوسه وسهامه أو وهو ينصب فخاخ الصيد للإيقاع بالحيوانات التى يتربص بها . ومن المحتمل أن مثل هذه الرسوم كانت تتعلق بأغراض سحرية بقصد نجاح الصيد ووفرته [الصور ١ ، ٢] .

وفى حوالى نهاية الألف الخامسة قبل الميلاد ، بدأ سكان وادى النيل [المصرى] يستقرون فى القرى ويمارسون الزراعة ، ويستعملون أدوات جديدة مثل القدور الفخارية والأوانى والمناجل وحبات الخرز المستخدمة فى الزينة . ومع ذلك فحتى بداية الألف الرابعة قبل الميلاد لم نعثر على قدور أو أوانى فخارية عليها أى تشكيل يمكن إدراجه تحت إسم فن الرسم .

ولكن بعد بداية الألف الرابعة قبل الميلاد ، بدأت فى الظهور على الأسطح الخارجية للقدور والأوانى الفخارية المصقولة والتى تأخذ غالباً اللون الأحمر ، أشكال عبارة عن تكوينات من الخطوط البيضاء المتوازية والمتعارضة . وقد ظهرت هذه الرسوم فى عصر ما قبل الأسرات ، وفى الحضارة المسماة حضارة العمرة أو حضارة «نقادة الأولى» . [وقد أطلق عليها هذا الاسم نسبة إلى المكان الذين وجدت به بصعيد مصر] .

وفى هذه القدور والأوانى التى عثر عليها ويرجع تاريخها إلى تلك الفترة ، نلاحظ أن الزخرفة كانت تأخذ غالباً الشكل الهندسى بالاضافة إلى محاولات بدائية لرسم «موتيفات» حيوانية أو نباتية ، خصوصاً محاولات رسم أشكال تمثل بعض الحيوانات المعروفة التى كانت تعيش فى وادى النيل المصرى فى تلك الفترة ، كالأسماك وأفراس النهر والتماسيح والعقارب . ومن المؤكد أن هذه الإسكتشات والرسوم البدائية كانت البدايات الحقيقية لطرق الرسم التقليدية التى ظهرت وتطورت خلال التاريخ المصرى القديم وحتى ظهور المسيحية فى مصر وما أدت إليه من تطويرات فنية [الصورتان ٣ ، ٤] .

وفى حوالى منتصف الألف الرابعة قبل الميلاد ظهرت حضارة أخرى سميت حضارة «جِرْزَة» أو حضارة «نقاده الثانية» وهى أكثر تطوراً من الحضارة السابقة . وقد ظهر هذا التطور واضحاً فيما عثر عليه من المصنوعات الفخارية والخزفية «السيراميك» .

وكانت الزخرفة المرسومة على أسطح تلك المصنوعات أكثر تطوراً حيث ظهرت عناصر فنية جديدة ، كما أصبح رسم التكوين الفنى الذى يمثل الجسم البشرى أكثر استخداماً وظهوراً . وكان الرجال [أو الآلهة الذكور] يمثلون بأكتاف عريضة وأرداف نحيلة . أما النساء [أو الإلهات] فكن يمثلن بأرداف عريضة ورؤوس كبيرة ، ومعظمهن كن يرفعن أذرعتهن إلى أعلى ، الأمر الذى قد يفهم معه أنهن كن يؤدين رقصات دينية طقسية .

أما أهم العناصر الفنية التى شاع رسمها بكثرة فهى المراكب النيلية التى كانت ترسم بعناية وتفصيلات عديدة تتضمن إبراز المجاديف والكبائن والنواويس المنشأة على أسطح تلك المراكب بما فيها من ركاب وبما تعلقه على صواريها من رايات وشارات . ولهذا فمن المرجح تفسير ذلك بأنها مراكب كانت مخصصة للطقوس والمراسم الدينية والعقائدية ، وأن الرجال أو النساء الذين يظهرون على سطح تلك المراكب هم فى حقيقة الأمر كائنات إلٓهية . ونقول بهذا التفسير برغم ما ينقصه من دليل قاطع .

ومع ذلك فيمكننا أن نؤكد على وجه اليقين ، أن صناعة المراكب والسفن النيلية قد تطورت وارتقت فى عصر ما قبل الأسرات ، حيث تم بناء وتشييد مثل هذه السفن الكبيرة ذات المنشآت العلوية والمجاديف المتعددة التى يقوم بتشغيلها مجموعة كبيرة من البحارة ، والتى تعلق على صواريها الرايات والشارات التى تعتبر فى الغالب رموزاً عقائدية . وعلى هذا يمكن القول بأن فنانى وادى النيل المصرى قد عبروا — بطريقة فنية — عن الأهمية المتنامية لنهر النيل باعتباره طريقا للمواصلات المائية فى مجتمعهم الذى بدأ يتطور ويزدهر .

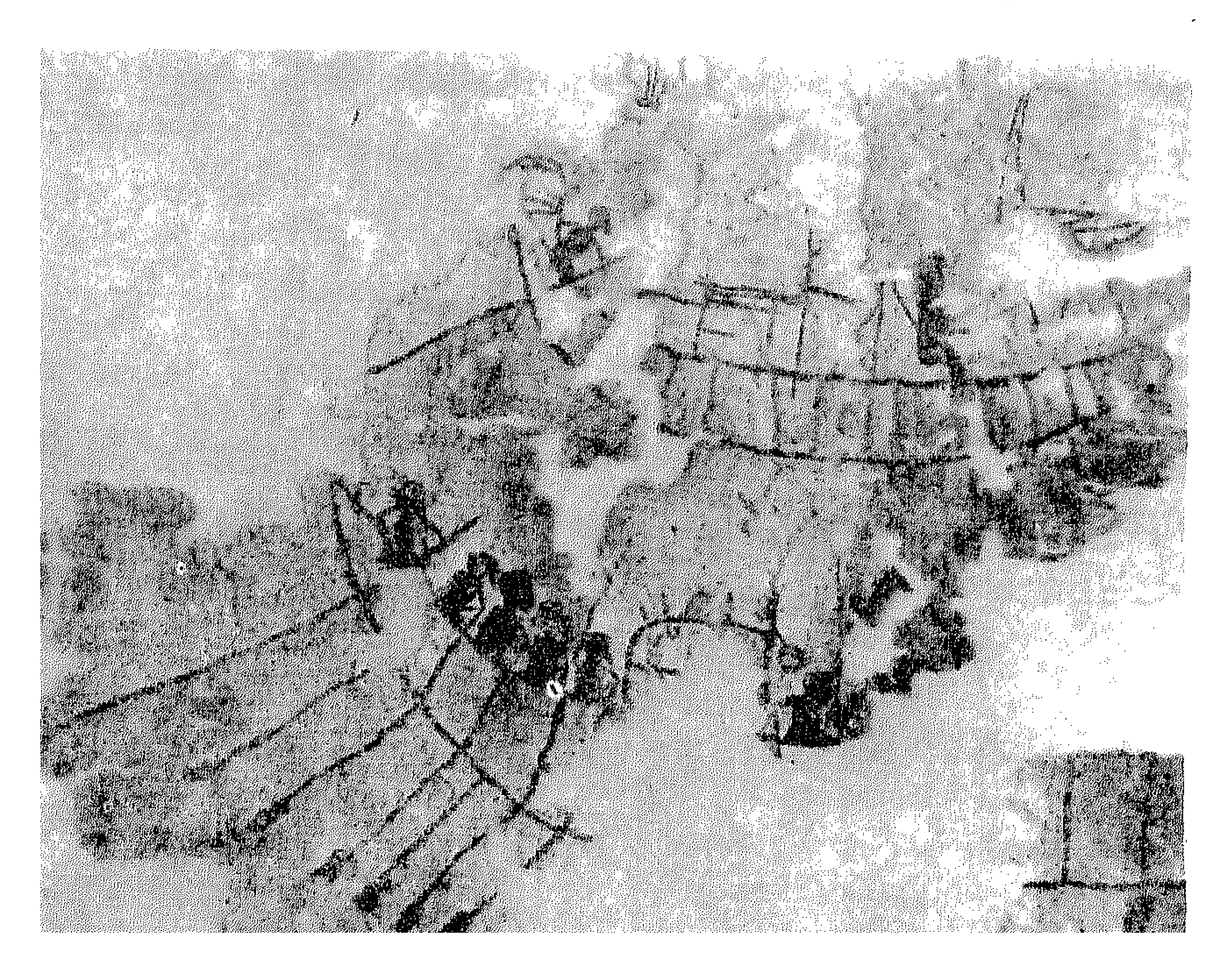


ءاء من الفخار يرجع تاريخه إلى عصر حضارة الجرزة أو حضارة نقادة الثانية فى
نتصف الألف الرابعة قبل الميلاد ، وعليه زخرفة تتكون من قارب نيلى ترفرف عليه
رايات وعلى سطحه كبائن تظهر فيها أشكال من البشر أو ربما من الآلهة .

- محفوظ حاليا بالمتحف البريطانى بلندن .
- ارتفاعه الكلى ٥ر٢٩ سم .

رسم نادر على النسيج يرجع تاريخه إلى عصر ما قبل الأسرات ، عثر عليه بمنطقة الجبلين بالوجه القبلى . ويلاحظ أن المجاديف والمُجَدِّفين غالبا ما كانت تحذف عند رسم الأشكال على أسطح الأوانى والقدور ، ولكنها هنا ظاهرة وواضحة ، كما تظهر أيضا بعض الكبائن على سطح كل قارب . ومن المحتمل أن هذا الرسم يعبر عن رحلة طقسية إلى مكان دينى مقدس ، وذلك إذا كان الشخص الذى يبدو فى مقدمة القارب الأعلى يمثل المتوفى .

- محفوظة حاليا بمتحف تورين .
- طول النسيج ٦ر١٣٤ سم وعرضه ٧٧ سم .



أما الأراضى الواسعة التى كانت تحيط بوادى النيل فقد رسمت فى شكل صفوف من المثلثات كرمز لسلاسل الجبال التى تحيط بوادى النهر ومجراه ، كما رسمت المياه فى شكل خطوط متموجة ، كما كثر رسم النباتات والحيوانات والطيور فى أشكال زخرفية . [الصورتان ٥ ، ٦] .

وهكذا أصبح لدى الفنان الذى كان يعيش فى عصر حضارة نقاده الثانية رصيداً أكبر من رصيد سلفه الذى كان يعيش فى عصر حضارة نقاده الأولى ، كما أن قدرته على التعبير بالخط أصبحت أقوى من قدرة سلفه وأكثر منها تطوراً ، فبخط انسيابى رقيق استطاع هذا الفنان أن يعبر عن شكل جسم المركب أو السفينة ، كما استطاع أن يعبر عن جمال جسم الحيوان ذى القرون ، ويعبر عن رشاقة الطيور ذات الأعناق الطويلة .

ويمكننا أن نقول بقدر كبير من اليقين ، أنه فى نهاية عصر ما قبل الأسرات ، يبدأ اقترابنا من النقطة التى يختلف فيها فن الرسم عن فن التصوير ، حيث لم يعد الخط المجرد الذى يستعمله الرسام كافيا للتعبير عن كافة الأغراض . وأصبحت الخطوط المجردة التى كانت تمثل الجسم البشرى أو أجسام الحيوانات تملأ بالدهانات والتظليلات والألوان المتعددة كما ظهرت أشكال من الزخرفة الأكثر تطوراً .

ويمكن القول كذلك بأن زخرفة القدور والأوانى الفخارية والخزفية فى بداية عصر الأسرات قد تخلت تماماً عن اتباع الأسلوب الفنى الذى كان متبعاً فى عصر ما قبل الأسرات . وذلك فيما عدا فترة بسيطة فى عصر الدولة الحديثة .

وحين توحدت مصر بوجهيها القبلى والبحرى فى دولة واحدة ، وبدأ بالتالى عصر الأسرات ، ظهر نوع من الكتابة التصويرية التى تعتمد أساساً على رسم مجموعات من الأشكال . وتعتبر خطوط الرسم التى استخدمت فى تلك الكتابة ، أقرب ما تكون إلى خطوط الرسم كما نعرفها الآن فى عالمنا المعاصر .

ومن الغريب أن بداية عصر الأسرات ، حملت معها انتقالاً واضحاً إلى مفاهيم جديدة ، وظهرت فجأة مجموعة من المبادىء والقواعد اعتبرت الأساس الذى قام عليه الفن المصرى وتميز به هذا الفن لثلاثة آلاف سنة تالية .

وحتى يقوم الفنان المصرى – فى تلك الفترة – بالتعبير عن الأشكال والكتل برسمها أو تصويرها ببعدين اثنين فقط وليس بثلاثة أبعاد ، التزم الفنان بأن يعبر عن الشكل أو الكتلة طبقا لحقيقتها أو لمنظرها الحقيقى المعروف ذهنيا ، وليس طبقا لما تبدو عليه الأشكال أو الكتل فى لحظة رؤيتها ، وهى بطبيعة الحال لحظة عابرة سريعة الزوال . وفى هذه الحدود فقط يستطيع الفنان أن يعبر عن بصيرته طبقا لقدراته وخبراته الفنية . وقد ظلت هذه المبادىء والقواعد الثابتة تحكم التعبير التشكيلى للفنانين المصريين طوال التاريخ الفرعونى كله .

هذا وسوف نشرح بالتفصيل تلك القيود التى وردت على حرية الفنان المصرى فى التعبير عندما نتناول فى فصل خاص موضوع «رؤية الفنان» وتدريباته الفنية . أمّا الآن فإننا نشير فقط إلى أنه بالرغم من تطور الرسم فى خلال الألف سنة الأولى التالية لبداية عصر الأسرات ، وهو تطور كان بطيئاً ومحدوداً للغاية ، فإن الرسم المصرى القديم فى تلك الفترة ظل دوره محدوداً فى تحديد الإطار العام أو الخطوط الخارجية العامة لبعض الفنون التعبيرية الأخرى كالتصوير أو النحت البارز والغائر . وذلك طبعاً طبقاً للمبادىء والقواعد والقوانين Canonsالتى ظهرت لأول مرة فى بداية عصر الأسرات . ومع ذلك فقد تم العثور على أعمال فنية تعتبر استثناءً من تلك القواعد .

وفى عصر الأسرات المبكرة [الأسرتان الأولى والثانية من ٣٠٠٠ حتى ٢٦٣٥ ق.م] ظل الرسم مستخدماً بطريقة حفر الخطوط على أسطح بعض المواد كقطع الأحجار أو العظام أو العاج أو الخشب أو الأصداف . وقد تم العثور على العديد من الرسوم المرسومة بتلك الطريقة على أسطح بعض الأوانى والأوعية الحجرية وعلى بعض المشغولات المصنوعة من العظام أو من العاج والتى كانت تستخدم للزينة [صورة رقم ٧] .

وبطبيعة الحال فإن استخدام الالآت ذات الحواف أو السنون الحادة فى رسم الخطوط على أسطح مثل تلك المواد الصلبة ، لا يسمح للفنان إلا بقدرة محدودة على تنويع الخطوط وتشكيلها .

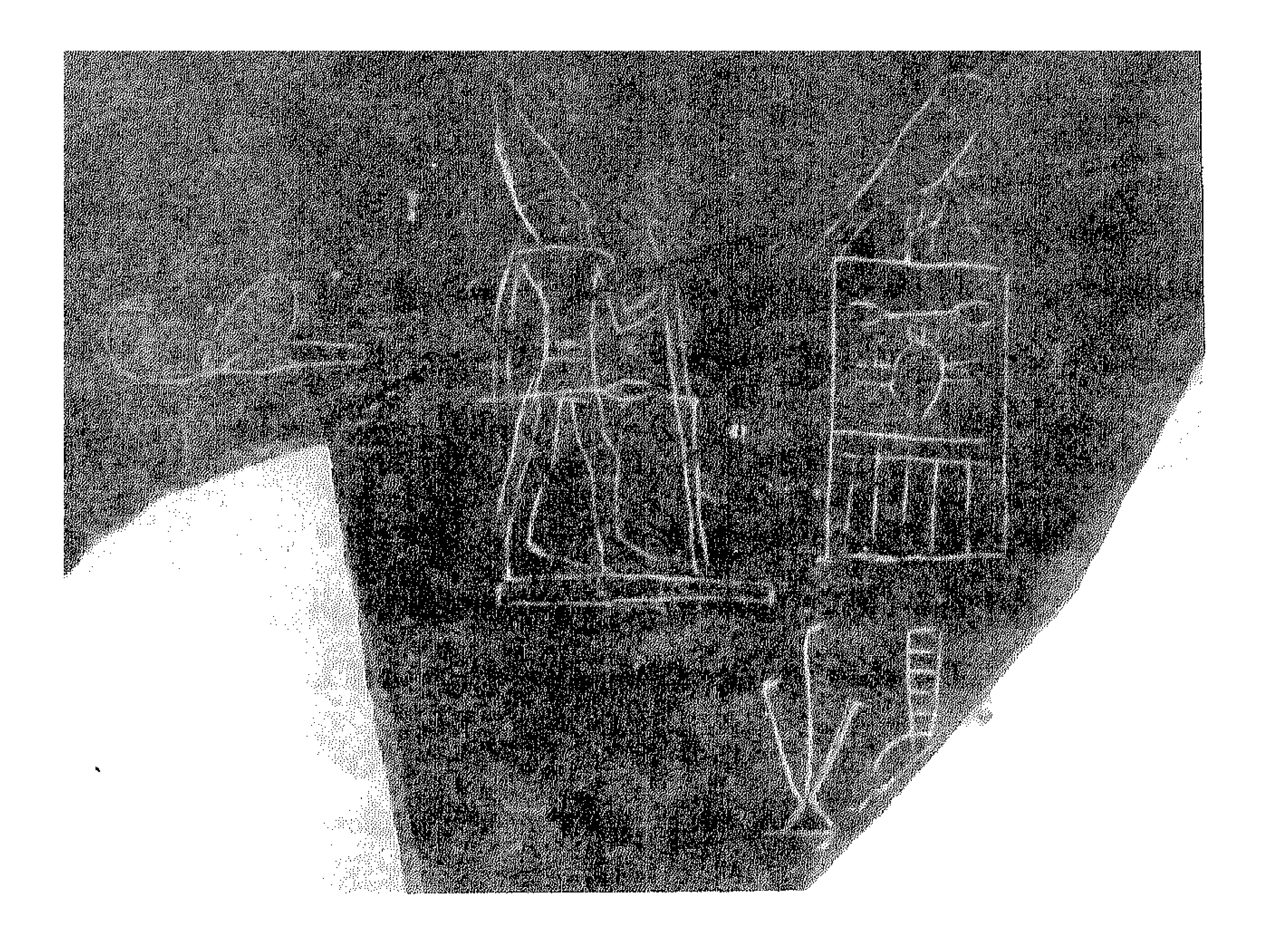
وغالبا ما تكون هذه الرسوم مصحوبة بشكل ما من أشكال الكتابة . ومن المعروف أن الكتابة فى مصر القديمة بدأت باستخدام بعض الرموز أو العلامات الهيروجليفية [وهى تسمية اغريقية معناها النقوش المقدسة] . وذلك على أساس أن هذه العلامات أو الصور الهيروجليفية تعبر عن الموضوع المطلوب أو الكلمة المطلوبة .

أما بالنسبة للمعانى أو الكلمات أو الصوتيات التى كان لا يمكن التعبير عنها برسم صورها ، فقد كان من اللازم أمام المصريين الذين وضعوا أسس وقواعد الكتابة فى تلك الفترة أن يخصصوا لتلك الصوتيات علامات أو رموزاً هيروجليفية تدل عليها .

ومنذ ظهور الرسم والكتابة على أسطح بعض الأوانى أو الأوعية الحجرية بمثل هذه الطريقة فى عصر الأسرات المبكرة ، فقد ظلت هذه الطريقة تقليداً متبعا عبر القرون التالية ، ولم يلحق بها تغيير أو تطوير إلا فى القليل النادر .

وهكذا أصبح من الواضح أن فن الرسم المصرى القديم والكتابة الهيروجليفية أصبحا متلازمين ويكمل كل منهما الآخر . وقد عثر فى أبيدوس على قطعة من العاج رسم على سطحها شكل يمثل «الملك دن» [سنة ٢٩٠٠ ق.م – الأسرة الأولى] ، وقد ظهر فيها الملك فى شكل حاكم قوى يصرع عدوه ، وفوق صورة هذا الحدث الهام فى عهد ذلك الملك ، يظهر نص مكتوب يؤكد الرسم ويتممه . وكان النص عبارة عن بضع كلمات تقول «فى السنة التى تم فيها تأديب الشرق لأول مرة» . [صورة رقم ٢٨] .

وهذا الوضع التى ظهر فيه هذا الملك العظيم من ملوك الأسرة الأولى وهو يصرع عدوه ، أصبح الوضع التقليدى المعتاد فى جميع الصور والرسوم التى رسمت فى العصور المصرية التالية للتعبير عن «الملك المنتصر» الذى يهزم أعداءه . كما أن النص المكتوب الذى يصاحب كل صورة من تلك الصور ، يؤكد التلازم والتكامل بين فن الرسم والكتابة ، وأن كلاً منهما يعتمد على الآخر فى زيادة الإيضاح للتعبير



رسم محفور بالخط الأبيض على سطح كسرة من آنية مصنوعة من حجر الشست يمثل الإسم الحورسى للملك إنزيب [الأسرة الأولى حوالى ٢٨٠٠ ق.م] . والشكل الذى يجاور الإسم يمثل الملك إنزيب وعلى رأسه تاج الوجه القبلى الأبيض ، ويمسك صولجان السلطة بيده اليمنى وهراوة غليظة بيده اليسرى . أما القاعدة المستطيلة تحت قدمى الملك فقد تعنى أن الشكل يمثل تمثالاً للملك وليس رسماً للملك نفسه .

- **محفوظ حالياً بمتحف أشمولين بأوكسفورد .**
- **طول شكل الملك ٥ سم .**

عن الموضوع ، وأن أياً منهما وحده لا يوفر التعبير عن الموضوع بطريقة كاملة وواضحة .

أما فى عصر الدولة القديمة [الأسرات من الثالثة حتى السادسة ٢٦٣٥ - ٢١٥٥ ق.م] فإننا نصادف حظاً أقل بالنسبة للمعثورات التى تبين لنا مجرى التطور الذى سار فيه فن الرسم لدى قدماء المصريين . ومن الأرجح قبول الرأى الذى يؤكد احتمال وجود اسكتشات أو رسوم تحضيرية لأعمال النقش والتصوير والنحت التى كانت تتزين بها جدران المقابر والمعابد التى يرجع تاريخها إلى ذلك العصر ، لأن معظم - إن لم يكن كل - هذه الاسكتشات أو الرسوم التحضيرية قد فقدت .

ولهذا فليس أمامنا إلا أن نستدل من الأعمال الفنية النهائية والكاملة ، على الطريقة والكيفية التى تقدم بها فن الرسم وتطور . وفى هذا المجال نجد كنزا هائلاً من الأعمال التشكيلية المحفوظة على جدران المقابر والمعابد التى يرجع تاريخها إلى ذلك العصر . ومن هذه الأعمال يتبين لنا منذ الوهلة الأولى أن الفنان المصرى قد أصبح قادراً على التعبير عن أى شكل أو موضوع يطلب منه .

كان الفنان يصور المتوفى صاحب المقبرة ومعه زوجته فى أوضاع رسمية وفى أوضاع غير رسمية ، ويصور القرابين والأطعمة التى تقدم على موائد القرابين والتى تعطينا قائمة تفصيلية بمختلف أنواع المآكل والأطعمة التى كانت سائدة فى ذلك العصر ، ويصور مختلف أنواع وأشكال الأنشطة الانسانية سواء فى البيت أو فى الحقل أو فى المرعى أو حتى فى الفيافى والبرارى ، الأمر الذى نستخلص منه بسهولة صورة حقيقية وواضحة عن الحياة اليومية لقدماء المصريين فى ذلك الزمن .

ومما لا شك فيه أن جميع هذه الأعمال الفنية التشكيلية فى صورتها النهائية تلك ، كانت عبارة عن خطوط مرسومة أولاً قبل أن تصبح فى شكلها النهائى كعمل من أعمال النقش أو التصوير أو النحت .

وفى عصر الدولة الوسطى [الأسرات من الحادية عشرة حتى الثالثة عشرة - ٢١٣٤ - ١٦٥٠ ق.م] تنقصنا أيضا الشواهد التى تبين لنا مدى التطور الذى

لحق بفن الرسم لدى قدماء المصريين الذين كانوا يعيشون فى ذلك العصر . وهنا أيضا يجب أن نعتمد على تصور أن الصور والنقوش الحائطية وأعمال النحت البارز التى يرجع تاريخها إلى ذلك العصر كانت فى الأصل خطوطا مرسومة قبل أن تأخذ صورتها النهائية كما نراها الآن . وبالرغم من أن هذا التصور هو افتراض محض ، إلا أنه مع ذلك أمر شديد الاحتمال ومقبول .

ومن حسن الحظ فإن لدينا دليلاً يرجع إلى عصر الدولة الوسطى ، ويساعدنا فى القول بهذا الرأى بيقين واقتناع . فقد أصبحت من التقاليد الجنائزية التى سادت فى ذلك العصر أن يتم دفن الموتى داخل توابيت صندوقية الشكل تحفظ بداخلها المومياوات المحنطة . وعلى الجدران الداخلية لتلك التوابيت تظهر نقوش وصور للقرابين أو بعض المراسم الجنائزية الأخرى بالاضافة إلى كتابة مجموعة من النصوص الخاصة التى يطلق عليها اسم «نصوص التوابيت» .

وتدل هذه النقوش والصور على المهارة والقدرة العالية التى وصل إليها الفنان المصرى الذى قام بتنفيذ هذه الأعمال الفنية التشكيلية من نقش وتصوير وكتابة . وقد أثرت عوامل الزمن فى بعض تلك الأعمال فبهتت أو زالت ألوانها أو أصبحت تشف عما كان تحتها، وهنا نستطيع أن تبين بوضوح مدى قدرة ومهارة الرسام الذى حدد الأطر والمعالم والخطوط الخارجية التحضيرية ، قبل أن تأخذ هذه الأعمال شكلها النهائى .

أما عصر الدولة الحديثة [من الأسرة الثامنة عشرة حتى الأسرة العشرين (٥١) ١٥٥٤ – ١٠٨٠ق.م] فيعتبر أفضل العصور الموثقة لدراسة تاريخ فن الرسم عند قدماء المصريين . ويرجع ذلك إلى عدة عوامل أهمها :

أ – تميز هذا العصر ببرامج الانشاءات الكثيرة والضخمة التى تطلبت توفير مجموعات وفرق من الفنانين وتدريبهم على ممارسة هذا الفن .

ب – ماتم العثور عليه من برديات كثيرة يرجع تاريخها إلى هذا العصر وتتضمن عديداً من الرسوم التى قاومت الزمن وظلت باقية حتى الآن .

جـ – تلك النسبة العالية التى عثر عليها من أعمال الرسم التى رُسمت على الشقف باعتبارها أعمالاً تحضيرية للتعبير بوسائل فنية أخرى غير فن الرسم أو باعتبارها من أعمال التدريب على ممارسة فن الرسم .

ومعظم الآثار التى عثر عليها وساعدتنا فى دراسة وفهم فن الرسم المصرى فى عصر الدولة الحديثة ترجع بصفة خاصة إلى فترة عصر الرعامسة [١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] الذى أمدنا بثروة عظيمة من الشواهد والأدلة التى تساعدنا فى هذه الدراسة . ولذلك فاننا نود أن نشير هنا إلى أن الغالبية العظمى من الأمثلة التى سنقوم ببحثها ودراستها فى هذا الكتاب ، إنما ترجع بصفة أساسية إلى ما وصل إلينا من الشواهد والأدلة التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الحديثة على وجه العموم ، وعصر الرعامسة على وجه الخصوص . أمّا ما أشرنا إليه من الأمثلة والنماذج التى ترجع إلى عصور تاريخية سابقة على عصر الدولة الحديثة ، فهى فى أغلبها تمثل خلفية فكرية أو تاريخية للدراسة الأساسية موضوع هذا الكتاب .

الفصل الثانى

رؤية الفنان

كان الفنان المصرى القديم مكرساً لخدمة الدولة المصرية والعقيدة المصرية . وكان مدرباً على إنتاج نوع من الفن هو بطبيعته سرمدى وخالد ولا يتعلق بالزمن .

وفى جميع النقوش وأعمال الزخرفة التى أبدعها هذا الفنان على جدران المقابر والمعابد ، كان من الضرورى أن يتجاوز الفنان التعبير عن «اللحظة العابرة أو الخاطفة» ويسمو فوقها . وعندما كان يقوم الفنان برسم أو تصوير شكل الجسم البشرى ، فإنه لا يرسمه أو يصوره حسبما يبدو له فى لحظة عابرة خاطفة ، بل كان يقوم بتضمين الرسم أو الصورة كل المعالم الأساسية الهامة التى يعبر بها عن ماهية الجسم البشرى وجوهره .

وفى التعليق على الترجمة الانجليزية لكتاب «أسس الفن المصرى» من تأليف هنريش شيفرز [طبعة جامعة أكسفورد سنة ١٩٧٤] حاولت «إيما برونر – تراوت» أن تلقى الضوء على المشكلة التى تواجه متذوق الفن المعاصر المتدرب على مفاهيم الفن الحديث ، حين يحاول تذوق أو فهم الفن المصرى القديم بمفاهيمه وذاتيته الخاصة .

واستخدمت إيما برونر – تراوت مصطلح «**غير المنظور – أو – غير المنظورى**» لوصف وتصنيف الفن المصرى القديم ، وذلك مقابل مصطلح «**المنظور**»المستخدم فى الفن الحديث . وفى هذا المجال يعتبر مصطلح غير المنظور أو غير المنظورى أفضل بكثير من المصطلحات الألمانية البالغة التعقيد التى إستخدمها هنريش شيفرز مؤلف الكتاب ، لوصف وتصنيف الفن المصرى القديم بصفة عامة ، ووصف رؤية الفنان المصرى القديم بصفة خاصة .

ومن المعروف أن الفن المصرى القديم مجرد تماماً من قواعد «المنظور» . ومن المعروف أيضا أن الفنان المصرى القديم كان يعبر عن أجزاء الموضوع ، جزءاً جزءاً ، طبقا لما هى كائنة عليه أبداً وليس طبقا لما تبدو عليه هذه الأجزاء منظورياً وسط الأجزاء الأخرى الضرورية لتحديد المنظر . وهذه التركيبة من الأجزاء أو الجزئيات تبدو غريبة وغير منطقية بالنسبة لمتذوق الفن المعاصر المتدرب على مفاهيم الفن الحديث . بل وقد تبدو هذه الأجزاء فى وضع «**البروفيل**» الغالب عليها ، كما لو كانت رسوماً أو صوراً بسيطة ساذجة ، مع أنها فى حقيقة أمرها عبارة عن وصف دقيق كامل لهذه الأجزاء والجزئيات التى يتكون منها المنظر المراد التعبير عنه .

وفى بداية الأمر كان الفنان المصرى القديم ، هو الذى يقوم باختبار وتحديد أجزاء المنظر ويضعها فى شكل أو إطار تتدخل فيه رؤيته الشخصية بنحو أو بآخر ، ولكن بمرور الوقت نشأ عرف تطبيقى تحول إلى قواعد صارمة لتحديد النماذج والأنماط التى أصبحت معياراً مقبولاً لتنفيذ العمل الفنى ، وملزماً لجميع الفنانين .

والفن «غير المنظورى» طبقا للتعريف الذى أوردته «إيما برونر – تراوت» هو الفن الذى يعبر عن «**حقيقة**» الموضوع كما هى عليه ، وكما سوف تظل باقية عليه . أما فن «المنظور» فهو يعبر عن الموضوع كما هو عليه فى لحظة عابرة أو زمن عارض .

ومعنى هذا أن الفنان المصرى القديم ، كان يعبر «**عما يعرفه**» عن الموضوع أكثر مما يعبر «**عما يراه**» من هذا الموضوع فى لحظة ما . وكان الفنان فى ذلك خاضعاً تماماً للقواعد الأساسية العامة التى كانت تتحكم فى الفن المصرى القديم .

وطبقا لهذا المعنى أيضا فإن الفن «غير المنظورى» يتضمن بداهة أن الصورة أو المنظر يتحدد وفقا لقواعد صارمة وملزمة معروفة سلفاً . **وأن موضوع الصورة أو المنظر لا يتعلق من ناحية الزمن «بما قبل» أو «بما بعد»** . وهذه الرؤية الفنية الخاصة تتمثل فى الأعمال الفنية التى أبدعها الفنانون المصريون القدماء ، والتى نرى فيها بوضوح التزام الفنانين – على مدى التاريخ المصرى القديم – بالعمل طبقا لقواعد محددة سواء من ناحية التعبير عن «اجزاء» الموضوع ، أو من ناحية الخطوط التى تحدد معالم الموضوع بأكمله ، أو من ناحية فصل «**العمل الفنى**» عن «**العالم الحقيقى**» .

ومن الملاحظ أن فن «التصوير» المصرى القديم كان لا يعنى بالمكان أو «المسافة» . وذلك بالنظر إلى أن التأثيرات المكانية أو التأثيرات الناتجة عن تقدير المسافات بين أجزاء الصورة ، لا تضيف شيئا إلى ما يريد الفنان أن يعبر عنه .

وكل ما ينطبق على رؤية الفنان لأجزاء الصورة ، ينطبق أيضا على رؤية الفنان للصورة كاملة بكافة عناصرها ، كما ينطبق كذلك فى حالة تصوير الجماعات بداخل الصورة الواحدة . بل وينطبق على رؤية الفنان عند تقديره لمدى أهمية أى عنصر من عناصر الصورة عن طريق تحديد حجم هذا العنصر بالمقارنة النسبية مع حجم العناصر الأخرى التى تتضمنها نفس الصورة . فالملك على سبيل المثال لابد أن يكون أكبر حجماً من الملكة ، كما أن الملكة لابد أن تكون أكبر حجماً من النبلاء وهكذا [الصور أرقام ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٣ ، ٤٤] .

وفى الفن «غير المنظورى» يصبح الزمان والمكان تحت السيطرة التامة ، فلا يمكن القول بأن الفنان يغفل هذين العنصرين تماماً أو يعتبرهما وكأنهما غير موجودين بالمرة . فهما موجودان بالضرورة ولكن بالقدر أو بأقل قدر لا يمكن تلافيه للتعبير عن الوضع أو الحركة .

وطبقا لمعايير الفن «غير المنظورى» تتلاشى أهمية أن يكون للصورة «**صدر**» FOREGROUND أو «**خلفية**» BACKGROUND . وعلى سبيل المثال فإن الصور

المنقوشة على جدران المقابر والتى تتكون من عناصر محلية من البيئة المصرية كنهر النيل والوادى وسفوح الجبال ، ليست صوراً مما نطلق عليها فى مفهوم الفن الحديث «مناظر طبيعية» بمعنى أن يظهر النهر مثلا فى صدر الصورة ثم يمتد السهل أو الوادى فى منتصف الصورة بينما تبدو سفوح الجبال وقممها بعيدة فى الخلفية .

وفى هذا المجال ، ليس هناك أى اعتبار لوجهة نظر المتفرج على هذه الصورة أو لمنطقه فى المشاهدة أو التذوق الفنى ، انما عليه فقط أن يفهم هذه الصورة بنفس المعايير التى أخذ بها الفنان الذى أبدعها ، بمعنى أن عناصر تلك الصورة لم تكن فى رؤية الفنان عناصر «مرئية» فى لحظة محددة عابرة ، وانما كانت عناصر «معروفة» لدى الفنان فعبر عن حقيقتها مجردة تماماً من عنصر الزمن .

ومع ذلك فقد عبر الفنان المصرى القديم عن أحداث أو وقائع تاريخية معينة مرتبطة تماما بزمن محدد . وعلى سبيل المثال تلك المناظر والصور الرائعة التى عبر بها الفنان عن بعثة الملكة حتشبسوت إلى بلاد بونت فى عصر الدولة الحديثة . وحتى فى مثل هذه الحالات يمكن النظر إلى تلك الصور على أساس أنها لا تصف زمناً معيناً . [الصورتان رقم ٤٥ ، ٤٦] .

هذا بالنسبة لعنصر «الزمان» فى رؤية الفنان المصرى القديم ، أما رؤيته لعنصر «المكان» فلا يختلف الأمر كثيراً . فالفنان لا يعتمد على عنصر «المسافة» إلا بأقل قدر لا يمكن تلافيه لتحسين أو لابراز عناصر الصورة .

وكانت الرؤية التقليدية «للعالم» كما عبر عنها الفن المصرى القديم متوائمة تماماً مع احساس المصريين القدماء «بالكون» . فالمصرى القديم كان يؤمن بأنه جزء من الكون الذى نظمته الآلهة . وعلى هذا فلو كانت للفنان المصرى رؤية شخصية – وهى رؤية ضرورية فى فن المنظور – وأراد هذا الفنان أن يعبر عن رؤيته الشخصية تلك فى عمل من أعمال الرسم أو التصوير ، فإن ذلك يعنى أن الفنان قد خرج عن الناموس الكونى وحطم نظام الكون الذى وضعته الآلهة ، وهو نظام مستقر وثابت .

وبالرغم من التمسك الشديد بهذا المفهوم ، إلا أن هناك العديد من النماذج التى تبرز فيها رؤية شخصية خاصة للفنان . وتكاد أن تنحصر تلك النماذج فى بعض التفاصيل الصغيرة الدقيقة التى تبرهن بوضوح على مدى قدرة الفنان وخبرته الذاتية فى تسجيل بعض الظواهر الطبيعية التى تدرك بالحواس ولا تدرك بالفكر أو الحدس . وفيما عدا ذلك فإن جميع القواعد المتعلقة بعمله مملاة عليه إملاء وعليه الالتزام بها دون تعديل أو تبديل ، ودون تغيير أو تطوير .

ومن حسن الحظ فإن من خلال دراسة فن «الرسم» عند قدماء المصريين نستطيع أن نلحظ بعض الأعمال الفنية التى تبرز فيها الرؤية الشخصية للفنان الرسام حين كان يضع الخطوط العامة لعمله . أما الأعمال الفنية الأخرى التى كانت تستخدم الرسم كعمل تحضيرى للنقش أو التصوير أو للنحت البارز أو الغائر ، فمن الصعب أن نجد فيها ما يدل على الرؤية الشخصية للفنان ، وإن كانت هناك بعض استثناءات قليلة لتلك القاعدة .

وبطبيعة الحال فثمة تباين أو اختلاف من حيث الجودة بين الأعمال الفنية التى نفذها الفنانون المصريون القدماء . ولكن هذا الاختلاف لا يعنى أن هناك اختلافاً فى رؤية الفنانين ، بقدر ما يعنى وجود فوارق من حيث المهارة بين فنان وآخر عندما كان كل منهما يقوم بتحديد الخطوط العامة للعمل الفنى بطريقة صحيحة .

وعلى هذا يمكن تفسير كيفية استمرار الفن المصرى القديم وثباته دون تغيير على مدى ثلاثة آلاف سنة ، بأن الفنان لم يكن فى حقيقة الأمر مُتبدعاً أو مجدداً أو مبتكراً ، وانما كان دوره منحصراً فى ترجمة وجهة النظر المصرية للعالم وللكون كله إلى عمل فنى مرئى تحكمه قواعد محددة وصارمة ، أهمها الرؤية «غير المنظورية» للاشياء والموضوعات التى يعبر عنها .

الفصل الثالث

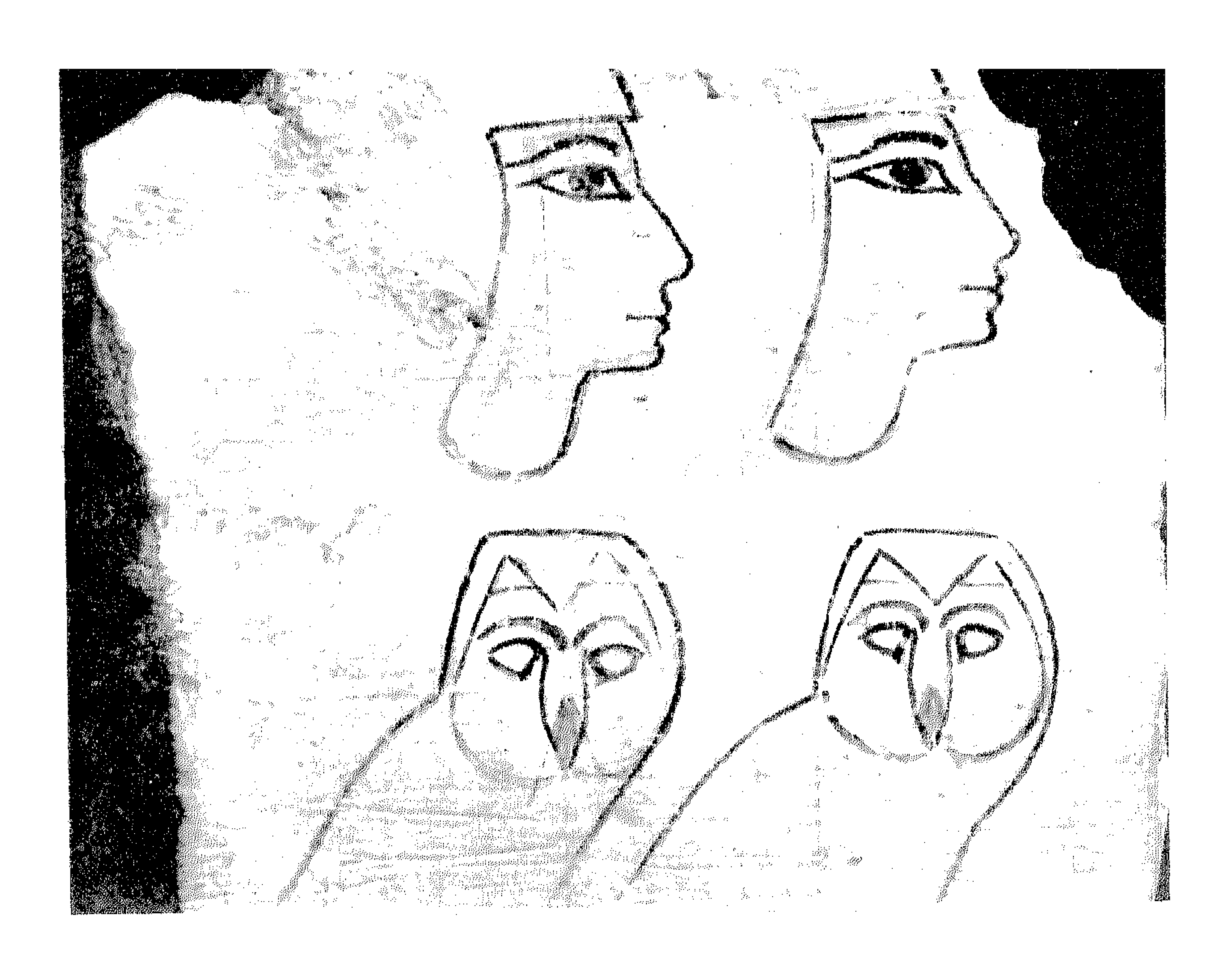
قانون النِّسب

عندما يبدأ الفنان تدريباته الفنية الأولى ، يكُون عليه أولاً أن يتعلم كيفية وضع الخطوط الأساسية للشكل الذى سيتخذه مناطاً لعمله الفنى ، سواء أكان هذا الشكل جسماً بشرياً أو حيوانياً أو نباتياً أو أى شكل آخر .

وعلى الفنان المبتدىء أيضا أن يتعلم «قانون النِّسب» . ومعايرة كل جزء من أجزاء الشكل حتى يكون هناك انسجام عام للشكل كله .

وقد تم العثور على عدد كبير من اللوحات خططت عليها مربعات متساوية لتسهيل عمل الفنان . وتعطينا هذه المربعات معلومات قيمة عن نظام النسب الفنية التى كان يلتزم بها الفنان المصرى القديم ، وكيفية تطبيق هذه النسب أثناء العمل . [الصورة ٤ / ألوان والصورتان ٢ ، ٣٢ عادية] .

وكانت وحدة القياس المستعملة هى «الذراع القصيرة» [وهى مسافة طولها من أول الكوع أو المرفق حتى طرف الإبهام – وهى وحدة قياس قديمة كانت تساوى نحو ١٨ بوصة أو ٤٥ر٧ سم] . وكل «ذراع قصيرة» كانت مقسمة إلى ٦ أكُف [أى عرض كف اليد ٦ مرات] . وكل «كف» كان مقسما إلى ٤ أصابع [كل إصبع منها كان يساوى نحو ثلاثة ارباع البوصة أو ١ر٨٧ سم] .



رسم تجريبى لرأسين لرجل من الزاوية الجانبية «بروفيل» ولرأسين لبومة من الواجهة الأمامية وقد تم الرسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالدير البحرى ويرجع تاريخها إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة . وتعتبر هذه الاسكتشات نموذجا للتمرينات التى كان يقوم بها الطالب لرسم الأشكال النمطية التقليدية بالطريقة الصحيحة ، فالرأسان الأيمنان أكثر دقة من الرأسين الأيسرين . ومن المحتمل أنهما من رسم الأستاذ الذى كان يعلم الطالب رسم الخطوط الصحيحة . ولكن نظراً للتقارب الشديد بين رسم الاسكتشات الأربعة ، فيحتمل أيضا أن تكون كلها من رسم الطالب الذى كان يصحح أخطاءه بنفسه .

- **محفوظة حاليا بمتحف بروكلين .**
- **مقاسها ١٤٫٥ × ١٢٫٣ سم .**

ولكى نعرف كيفية تطبيق قانون النسب الذى كان يلتزم به الفنان المصرى القديم عند التعبير عن الجسم البشرى مثلا ، فعلينا أن نتصور أن أرضية العمل كانت مقسمة إلى شبكة من المربعات ذات خطوط أفقية وعمودية متساوية الأبعاد . وكل ضلع من أضلاع هذه المربعات يمثل وحدة طولية تسمى «قبضة اليد المضمومة» [وهى تساوى $1\frac{1}{3}$ كفاً – أو كفاً واحداً مضافاً إليه عرض الإصبع الإبهام] .

والشكل الذى يمثل الجسم البشرى واقفا يتكون ارتفاعه من ١٨ مربعاً . تبدأ من خط الأساس حتى خط شعر الحاجبين . أما جزء الرأس الذى يعلو خط الحاجب فيترك تقدير طوله للظروف حسب طبيعة الغطاء المستخدم لتغطية الرأس ، سواء أكان شعراً مستعارا «باروكة» أو تاجاً على رأس ملك أو شعاراً على رأس إله أو غطاءً تقليدياً مصنوعاً من القماش .

أما الشكل الذى يمثل الجسم البشرى جالساً فيتكوّن ارتفاعه من ١٤ مربعاً ، أى بنقص قدره ٤ مربعات تمثل طول الفخذ التى اتخذت وضعاً أفقياً أثناء الجلوس .

و«الذراع القصيرة» التى تمثل المسافة من طرف المرفق حتى الإبهام ، تقسم – طبقاً لقانون النسب – إلى أربعة مربعات ونصف مربع – أى إلى ٦ أكُف – وهى بهذا تمثل ربع ارتفاع شكل الجسم البشرى فى وضع الوقوف .

وهكذا نجد أن تصميم شكل الجسم البشرى فى مجموعه كان يتكون من مجموعة مترابطة ومتناسبة من مثل هذه المربعات ذات الأبعاد المتنوعة . وقد تم العثور على العديد من الرسوم تبين لنا كيف كان الفنان الاستاذ يدرب تلميذه المبتدىء على استخدام النسب الصحيحة لاجزاء الشكل أو موضوع الرسم . وتبين لنا أيضا كيف كان الاستاذ يصحح خطوط تلميذه التى أخطأت فى الالتزام بالنسب المقررة .

وقد تم العثور أيضا على عدد من نماذج مثل هذه التدريبات الفنية . وتتضمن بعض هذه النماذج رسوماً «لقبضة اليد المضمومة» لبيان عرضها . أو رسوماً «لليد

المبسوطة أو المفرودة» لبيان عرضها نظراً لأنها كانت تستخدم فى تحديد المقاس الصحيح لبعض اجزاء الشكل مثل تحديد المسافة مابين خط الشعر والكتف . [الصورتان ٣٠، ٣١] .

هذا وكانت شبكة المربعات تستخدم لتحقيق هدفين أو وظيفتين مختلفتين : الوظيفة الأولى هى تحديد نسب الأجزاء التى يتكون منها الشكل . والوظيفة الثانية هى استخدامها كدليل أو نموذج للتكبير عند تنفيذ الرسم على نطاق أكبر أو مساحة أوسع . وقد لوحظ ان بعض الرسوم التحضيرية التى عثر عليها على جدران بعض المقابر ، تدل على أن شبكة المربعات المرسومة على هذه الجدران كانت «تكبيراً» لنموذج من شبكة مصغرة . [الصورة ٤ / ألوان والصورة ٢ عادية] .

ويقول «إريك إيڤرسن ERIC IVERSEN فى دراسته الأثرية عن «قانون النسب فى الفن المصرى القديم» [طبعة وارمنستر المنقحة سنة ١٩٧٥م] فى تعريف هذا القانون ، وذلك بعد أن بين تاريخ ظهور هذا القانون وتطوره ، **أن قانون النسب الذى استخدمه الفنانون المصريون القدماء عبارة عن وصف «انثروبومترى ANTHROPOMETRIC[1]» للجسم البشرى ، وقد تحدد هذا الوصف طبقا لمستويات النسب الطبيعية لأجزاء الجسم البشرى مقاسة بوحدة القياس المصرية . وقد وضع هذا النظام لقياس نسب اجزاء الجسم البشرى نتيجة لدراسة دقيقة لمتوسطات أطوال وعروض هذه الأجزاء** .

وبمجرد أن يتعلم الفنان المصرى الطريقة الصحيحة لتحديد هذه النسب فإنه يستطيع أن يحدد الخطوط العامة لشكل الجسم البشرى . وعندئذ يصبح الأمر بالنسبة له سهلاً للغاية ، إذ ما عليه فى هذه الحالة إلا اتباع قانون النسب وتطبيقه بدقة .

---

(١) الانثروبومترلوچى فرع من علوم الانثروبولوچى يبحث فى قياس الجسم البشرى .

ويقول إيڤرسن فى دراسته تلك ، أن قانون النسب الذى التزم به الفن المصرى ظل سارى المفعول منذ بداية الأسرة الأولى حتى نهاية الأسرة السادسة والعشرين ، وذلك دون أن يلحق به أى تعديل أو تغيير فى جوهره أو فى قواعده الأساسية . وقد استثنى إيڤرسن من هذا الاستمرار فترات الركود الثقافى التى انحط فيها الفن المصرى ، وهى فترات قصيرة فى التاريخ المصرى ، كما استثنى أيضا فترة حكم «أخناتون» [١٣٦٥ – ١٣٤٩ ق.م] التى قال أنها يجب أن تكون محلاً لدراسة خاصة . [الصور ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٠] .

وبالرغم من عدم العثور على أية شبكة مربعات يرجع تاريخها إلى بداية عصر الأسرات تؤكد ما ذهب إليه إيڤرسن من أن قانون النسب يرجع ظهوره إلى هذا العصر المبكر ، فإنه يدعم وجهة نظره بدراسة طبق فيها فهمه لقانون النسب على مقاييس الأشكال التى تتضمنها لوحة الملك نارمر موحد الوجهين والتى يرجع تاريخها إلى عصر الأسرة الأولى [٣٠٠٠ ق.م] .

ويندر وجود الشواهد الدالة على تطبيق قانون النسب على الأعمال الفنية التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولتين القديمة والوسطى . ومع ذلك فهناك حجرتان من حجرات الدفن فى منطقة سقارة تبين لنا بوضوح استخدام بعض الطرق الأكثر قدماً لتحديد نسب الأشكال وأجزائها .

ففى مقبرة «نفر حر بتاح» [الأسرة الخامسة ٢٤٥٠ – ٢٢٩٠ ق.م] نشاهد لوحة حائطية تصور بعض الطيور وبعض صياديها [الصورة ١١ / ألوان والصورة ١٢٠ عادية] . ويظهر فى هذه اللوحة بوضوح أن العمل الفنى فيها لم يكن قد انتهى أو اكتمل لسبب أو لآخر . ويظهر فيها أيضا أن خطوط الأشكال قد رسمت بدهان أحمر ، وأن التصحيحات التى أجريت على هذه الرسوم كانت بدهان أسود ، وأن الرسم فى هذه اللوحة كان عملاً تحضيرياً للنحات الذى أزال «بأزميله» خطوط الرسم .

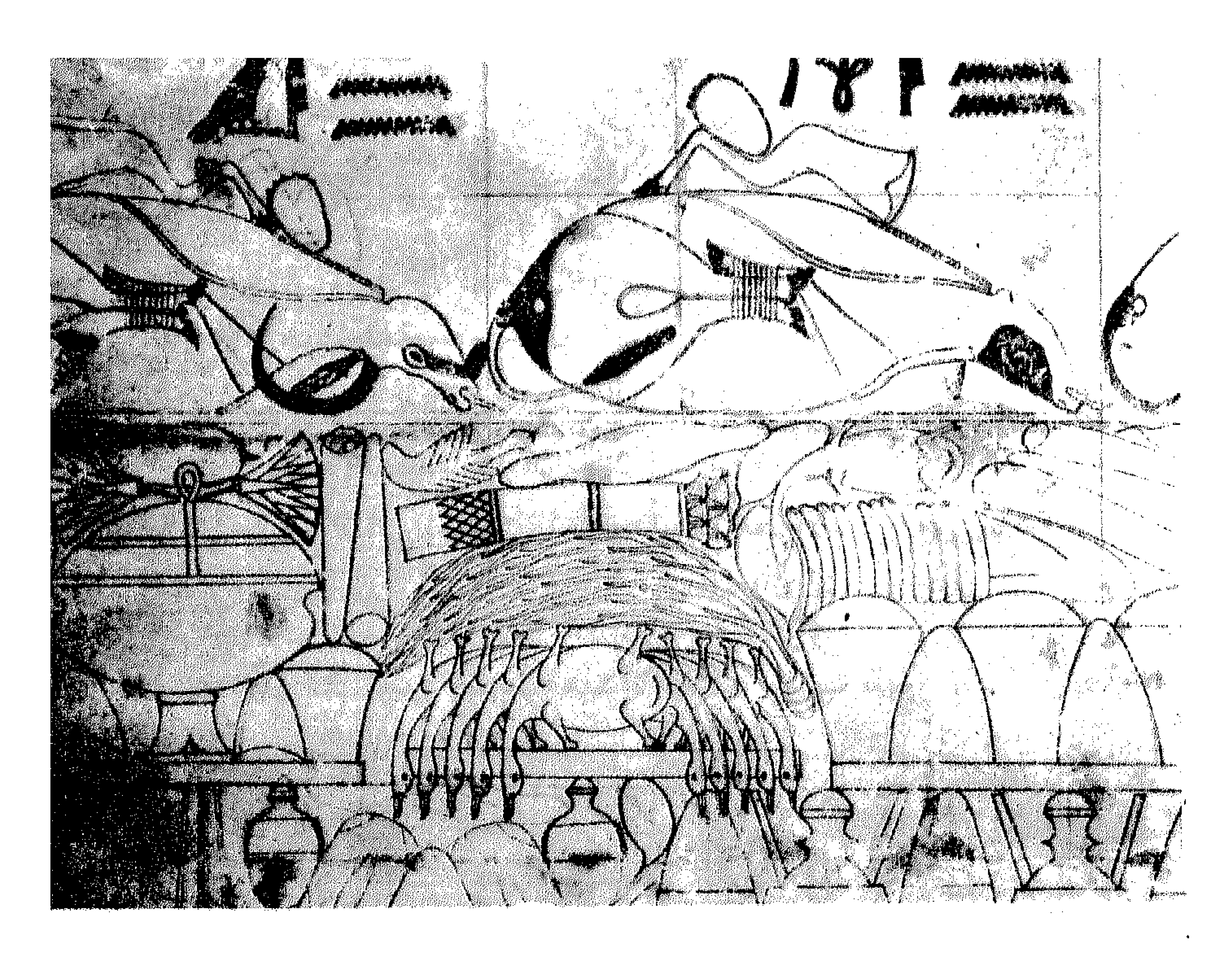
هذا ولا يظهر أى أثر لوجود شبكة مربعات يمكن أن تكون قد استخدمت لتحديد النسب فى هذه اللوحة ، ومع هذا فيمكن أن نحس بأن مثل هذه الشبكة كانت موجودة فعلاً نظراً لدقة النسب بين الأشكال واجزائها . ومن المحتمل أن تكون هذه الشبكة من المربعات قد رسمت بمادة سهلة الإزالة كصبغة جافة على شكل مسحوق مثلا ، ولكن هذا الرأى لا يمكن إثباته .

وفى حجرة الدفن بمصطبة «مرى روكا» بسقارة [الأسرة السادسة ٢٢٩٠ - ٢١٥٥ ق.م] نشاهد لوحة لم تكتمل تمثل قرابين من الأطعمة المهداة لروح المتوفى . ويظهر من هذه اللوحة أنها صممت طبقا لنموذج مكبر لشبكة من الخطوط المتقاطعة ربما تكون قد استخدمت لتحديد أوضاع وأماكن الوحدات بداخل الصورة ، أكثر مما استخدمت لتحديد نسب أحجام وعروض وأطوال هذه الوحدات .

وفى القسم العلوى من هذه اللوحة والخاص بصورة الحيوانات الذبيحة ، نلاحظ أن الخطوط الأفقية كانت قد استخدمت لتحديد ارتفاع جسم كل حيوان . أما الخطوط الرأسية فقد استخدمت لتحديد الطول المسموح به لكل حيوان .

وفى نفس الحجرة نشاهد آثار بعض الخطوط التى استخدمت لتحديد عناصر بعض اللوحات الأخرى . فهناك رسوم لم تكتمل نلاحظ فيها أن الرسم النهائى كان مختلفاً قليلا عن الرسم المبدئى ، وهناك رسوم تبين أن الرسم المبدئى قد أغفل تماماً ، أو ترك دون أن ينفذ . ومن الواضح فى جميع الحالات أن طريقة ما لتحديد المقاييس قد استخدمت ولكنها زالت ولم نعثر لها على أثر . ومع ذلك فيمكن القول بأن الفنان المصرى قد استخدم فى هذه الفترة خطوطاً ارشادية لتحديد الأشكال أو العناصر بداخل الصورة ، وليس هناك دليل على أن الفنان قد استخدم شبكة المربعات بشكلها المعروف والتى استخدمت فيما بعد .

ومن المؤكد أن قانون النسب وأسلوب استخدام شبكة المربعات قد عرفا بوضوح فى عصر الدولة الحديثة .



رسم تحضيرى على أحد جدران غرفة الدفن بمصطبة الوزير «مرى روكا» بسقارة [الأسرة السادسة ٢٢٩٠ – ٢١٥٥ق.م] . ويمثل الرسم بعض القرابين المقدمة لروح المتوفى . وتظهر بالرسم آثار للخطوط الرأسية والأفقية التى استخدمت لتقسيم اللوحة ولتحديد مواضع عناصرها . ويلاحظ أن الرسم النهائى قد تجاوز هذه التقسيمات فتغيرت مواضع بعض عناصر اللوحة ربما بسبب رغبة الفنان فى التبسيط بدلاً من تكديس العناصر قرب بعضها .

- **الصورة بإذن خاص من المعهد الشرق بجامعة شيكاجو .**

ويقول إريك إيڤرسن أن شبكة المربعات بالمقاييس السابق شرحها ظلت مستخدمة حتى العصر المتأخر وذلك دون تعديل أو تغيير . ولكنه أثبت مع ذلك حدوث تعديل لمقاييس الشبكة فى بداية عصر الأسرة السادسة والعشرين [٦٦٤ ق.م] . فبدلاً من أن يكون ارتفاع قامة الجسم البشرى ١٨ مربعاً ، أصبح ٢١ مربعاً فى القياس الجديد الذى يبدأ من خط الأساس حتى نقطة جديدة هى أعلى الأنف عند مفرق العينين [وكانت النقطة القديمة عند خط الشعر] .

ويبرر إيڤرسن هذا الاختلاف بسبب ظهور تعديل فى نظام المقاييس فى بداية عصر الأسرة السادسة والعشرين ، حيث ظهرت «**الذراع المعدلة**» لتحل محل «**الذراع القصيرة**» . وتقاس الذراع المعدلة بالمسافة ما بين طرف الكوع أو المرفق حتى طرف الإصبع الوسطى المفرودة [وليس حتى طرف الإصبع الابهام كما هو الحال بالنسبة للذراع القصيرة] .

ويبلغ طول ضلع المربع فى شبكة المربعات التى أصبحت تصمم طبقا للمقاييس المعدلة ، سدس ذراع معدلة أو (١) كف . ويقول إيڤرسن أن مقاييس شبكة المربعات المحددة طبقا للنظام القياسى المعدل ، قد أخذت فى الاعتبار نفس النسب التى كانت مستخدمة فى شبكات المربعات المحددة طبقا للنظام القياسى القديم . وقدم إيڤرسن فى ذلك بعض الحجج التى مازالت حتى الآن محل جدال .

الباب الثانى

ويتضمن الفصول التالية :

الفصــل الأول : الأدوات المستخدمة فى الرسم ووظائف فن الرسم المصرى القديم .
الفصل الثانى : استخدامات الرسم .
الفصل الثالث : الرسم والتصوير .
الفصل الرابع : الرسم والكتابة .
الفصل الخامس : الرسم والنحت .

الفصل الأول

الأدوات المستخدمة فى الرسم
ووظائف فن الرسم المصرى القديم

كانت المواد والأدوات التى يستخدمها الرسام المصرى القديم بسيطة للغاية . وهى مواد وأدوات مستخرجة من البيئة الطبيعية المتاحة .

ولكى يتم رسم ما باستخدام مادة سائلة ، كان يلزم وجود ثلاثة أشياء أساسية وهى :

١ – لون أو صبغة موضوعة فى دواة .
٢ – أداة لنقل اللون أو الصبغة إلى السطح المستخدم للرسم .
٣ – سطح مهيأ للرسم مكون من مادة ما .

وتصنع الصبغة السوداء عادة من الكربون المستخرج من السناج المتخلف من احتراق بعض المواد . أما اللون «الأحمر الأوكر» RED OCHRE فيصنع من «المَغْرَة» [أو الطين الأحمر المستخدم فى الصباغة] أو من أوكسيد الحديديك المائى الطبيعى ، وقد يحتاج «الكاتب» هذا اللون الأحمر فى بعض الأحيان ، كما يحتاجه الرسام دائما عند قيامه بتحديد الخطوط العامة للشكل الذى يرسمه .

أما المواد المثبتة للون فكانت تصنع من الصمغ النباتى المذاب فى الماء والذى يضاف عادة إلى اللون أو الحبر أو الدهان ليجعله أطول عمراً فى البقاء .

ويبدو أن الحبر أو الدهان الملون كان يصنع باذابة مسحوق الصبغة فى الماء ثم تضاف المادة المثبتة ويترك هذا الخليط ليجف فى شكل أقراص . وعند الاستعمال توضع هذه الأقراص فى فجوات محفورة بباليتة الألوان التى يستخدمها الفنان أو بالمقلمة التى يستخدمها الكاتب . وكانت وسيلة أو أداة نقل اللون إلى السطح المراد الكتابة أو الرسم عليه هى الفرشاة التى تغمس فى الماء وتحك بالقرص الملون حتى يصطبغ طرفها باللون المطلوب .

ويقول «ألفريد لوكاس» ALFRED LUCAS فى دراسته عن الفن المصرى القديم أن الفرشاة التى كان يستخدمها الفنان المصرى أو الكاتب المصرى ، كانت تصنع من نبات الأَسَلِ أو السَّمَّار RUSH [1] . وكان يقص على شكل أقلام طويلة ، يقطع طرفها على شكل سن الأزميل ثم يمضغ هذا الطرف بالأسنان ، أو يطرق بمطرقة خفيفة حتى تتنسَّل أليافه وتصبح مثل شعر الفرشاة التى يستخدمها الفنان الحديث مع فارق واحد ، هو أن طرف الفرشاة المصرية كان يمكن الكاتب أو الفنان من عمل الخط الرفيع والخط السميك كل على حدة ، أو عمل التنويع بين الرفيع والسميك فى خط واحد .

وكانت هناك علب مزدوجة الوظيفة تستخدم كمقلمة وباليتة فى نفس الوقت ، وهى مستطيلة الشكل يوجد بوسطها شق كالجراب لحفظ الأقلام والفرشات ، وفجوتان لاحتواء قرص من اللون الأسود وقرص من اللون الأحمر .وكانت بعض هذه الباليتات تحتوى على أربع أو ست فجوات لاحتواء أقراص

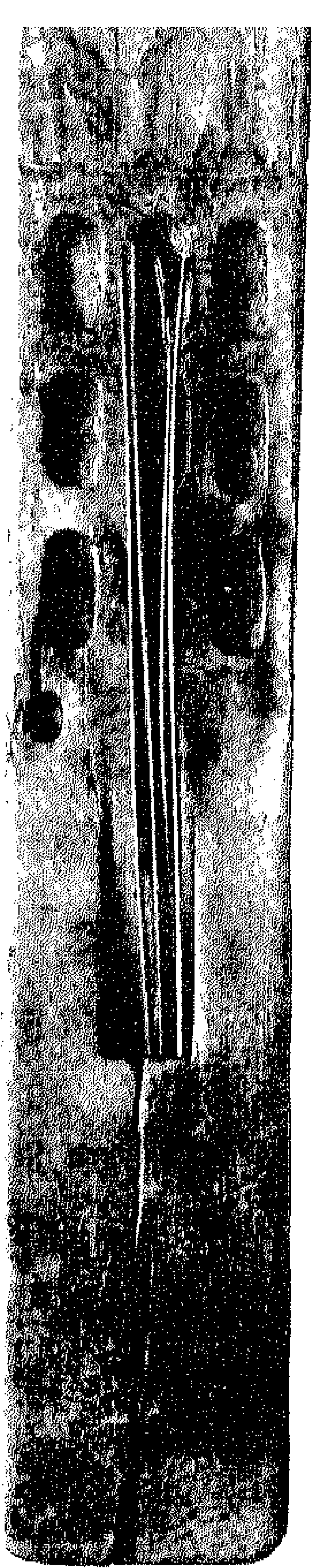
---

(١) نبات له أوراق أسطوانية وأغصان كثيرة شائكة الأطراف ، وهو من الفصيلة الأَسَلِيَّة ، ينبت فى الماء وفى الأرض الرطبة ، وتصنع منه الحبال والحصر ومقاعد الكراسى . واسمه العلمى JUNCUS MARITIMUS .

من ألوان أخرى ، وكانت تستعمل غالباً عند قيام الفنان بتلوين الصور ولاتستعمل فى الكتابة أو الرسم العادى . وغالباً ما كانت هذه المقلمات والباليتات تصنع من الخشب وبعضها كان يصنع من مواد أخرى .

أما السطح الذى كان يرسم عليه الفنان أشكاله وموضوعاته فيمكن أن يكون من مواد مختلفة متباينة . وأهم أشكاله التى سنتناولها فى هذه الدراسة صفحات أوراق البردى ، والشقف بمعناه الواسع الذى يتضمن قطع الحجر الجيرى ذات السطح المستوى وقطعاً من كسر الفخار .

وبالاضافة إلى ذلك ، كان يمكن الرسم على أسطح قطع العظام والعاج ، وألواح الطفل أو الصلصال غير المحروق ، وقطع الجلد والأسطح المعدنية وألواح الخشب المغطاة بطبقة من الجبس الممزوج بالغراء GESSO كما كانت تستخدم قطع القماش أو قطع من أحجار أخرى غير الحجر الجيرى .



صورة لوجه وظهر المقلمة وباليتة الألوان الخاصة بالكاتب «آمون – مس» من عصر الأسرة التاسعة عشرة [١٣٠٥ – ١١٩٦ق.م] . وتظهر ست فجوات كانت مخصصة لوضع أقراص اللونين الأحمر والأسود والألوان أخرى . وكان من المعتاد أن تتضمن المقلمة أو الباليتة فجوتين فقط للحبر الأسود المستخدم فى كتابة النص والحبر الأحمر المستخدم لكتابة الأسماء الهامة أو لكتابة عناوين المقاطع أو الفصول . أما الفجوة المائلة المحفورة فى وسط المقلمة فكانت مخصصة لحفظ الأقلام والفرشات . ووجود فجوات الألوان الست يرجح أن الكاتب «آمون – مس» كان متخصصا فى الكتابة على أوراق البردى ورسم الصور التوضيحية الملونة التى قد يتضمنها النص المكتوب . ويلاحظ أن ظهر المقلمة يتضمن رسما «بروفيل» لوجه رجل .

- **محفوظة حاليا بمتحف اللوفر بباريس .**
- **المقلمة مصنوعة من الخشب ومقاسها ٥ر٤٠ × ٥ر٧ سم .**

الفصل الثانى

استخدامات الرسم

باستظهار جميع أعمال الرسم المصرى القديم التى وصلت إلينا ، يتبين لنا أن الرسم قد استخدم فى عدة أغراض يمكن تصنيفها على النحو التالى :

١ – **الاسكتشات التجريبية** : وكانت ترسم عادة على قطع الشقف أو أوراق البردى . ومن الواضح أنها كانت عبارة عن دراسات تخطيطية لعمل فنى آخر غير الرسم . [الصورة ٤ / ألوان والصور ٤،٨،٤٤،٨٦،١٣١] .

٢ – **تدريبات التلاميذ** : وكانت ترسم غالباً على قطع الشقف . ورسومها تأخذ شكلا تعليميا لتوجيه التلاميذ والمتدربين على الرسم إلى الطرق الصحيحة . [الصور ٣٠،٣٣،٣٧،٤٦،٥١] .

٣ – **اسكتشات يرسمها الفنان لمزاجه الخاص** : أو ليرضى بها جمهوراً محدوداً . وكانت ذات طبيعة فكهة أو هزلية HUMOROUS أو تتناول مناظر من الحياة اليومية GENRE .وكانت ترسم غالباً على قطع الشقف أو أوراق البردى .

٤ – **الرسوم التحضيرية** : وقد عثر أغلبها على جدران المقابر وعلى بعض القطع الحجرية . وكانت ترسم تحضيراً لعمل فنى آخر كالتصوير أو النحت البارز أو الغائر ، ولكنها تركت دون أن يتم ذلك لسبب أو لآخر .

٥ – **الرسوم الكاملة** : وكانت ترسم على أوراق البردى أو ألواح معدة لذلك ، وعلى أسطح القدور والأوانى ، وعلى القماش وعلى الخزف المطلى منه وغير المطلى .

٦ – **النسخ المكررة** : المأخوذة طبق الأصل عن رسم أساسى أو رسم كامل أو عن عمل فنى كامل . ومن الصعب إدراج بعض الرسوم ضمن هذا التصنيف ، وذلك لصعوبة التفرقة بينه وبين التصنيف الخاص بالرسوم التحضيرية . وعلى أية حال فهناك نموذج من هذا التصنيف لا نزاع فيه ، وهو الرسم الذى يمثل «ملكة بونت» وهو نسخة مأخوذة عن اللوحة الأصلية المنحوتة على أحد جدران معبد حتشبسوت بالدير البحرى . وهذا النموذج محفوظ الآن بالقسم المصرى من متحف برلين [الصورة ٤٦] .

ولا شك أن هذا التصنيفات التى تندرج تحتها أغراض فن الرسم عند قدماء المصريين توضح نفسها بنفسها . فالاسكتشات التجريبية والرسوم الكاملة عبارة عن رسم خالص لوجه الرسم . أما الرسوم التحضيرية لأعمال التصوير أو النحت فهى ذات علاقة رأسية بهذا الفن أو ذاك وقد تختفى تحت لمسات الفرشاة أو قد تزول تحت سن الأزميل .

الفصل الثالث

الرسم والتصوير

فى أغلب الأحيان قد يكون من الصعب تمييز خطوط «الرسم» فى الصور والنقوش الحائطية ، أو فى الصور المرسومة على صفحات البردى . ويمكن القول كقاعدة عامة أن جميع الأعمال الفنية المصرية القديمة ذات البعدين TWO DIMENSIONAL EXPRESSIONS تبدأ عادة بوضع أو برسم الخطوط الأساسية التى توضح معالم الشيء أو الموضوع المراد التعبير عنه تعبيراً فنياً . وفى بعض الأحيان قد يكون من السهل بالنسبة للعين المجردة أن تلحظ مثل هذه الخطوط .

ونتيجة لدراسة بعض الصور الحائطية التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الحديثة ، يتبين لنا على وجه التحديد أن عملية التصوير كانت تتم بثلاث مراحل فنية متعاقبة .

المرحلة الأولى هى رسم الخطوط الأساسية الأولية التى تحدد معالم الشكل . ويمكن مشاهدة هذه الخطوط بوضوح فى أعمال التصوير الحائطى التى لم تتم لسبب أو لآخر ، كما يمكن مشاهدتها أيضا فى الصور التى بهتت ألوانها ، أو التى كان اللون المستخدم فيها شفافاً أكثر مما كان يجب .



رسم تحضيرى لعمل من أعمال التصوير على لوحة حائطية بمقبرة «نب سينى» رقم ١٠٨ بطيبة [الأسرة الثامنة عشرة (٥١) ١٥٥٤ – ١٣٠٥م] . يمثل أداء بعض الطقوس أمام ثلاثة من التماثيل الخاصة بالمتوفى . ونرى أول هذه التماثيل من الناحية اليسرى وهو يمسك بيده اليمنى قطعة صغيرة ملفوفة من القماش ويتأهب لتناول شيء آخر بيده اليسرى . ونرى بوضوح عدداً من الخطوط الأفقية التى استخدمت لتحديد ارتفاعات الأشكال وأجزائها . كما نلاحظ أن الأشكال قد حددت بخطوطها الأساسية ، التى اجريت لها بعض التصحيحات الواضحة ، خصوصاً بالنسبة للأذرع والسيقان . ونلاحظ أيضا أن الخطوط الأساسية قد استخدمت فى تحديد بعض تفاصيل الأشكال ، حيث أن اللوحة كانت مجهزة للتلوين . والأشكال الأول والثالث والسادس من اليسار تمثل تماثيل المتوفى ، أما بقية الأشكال الأخرى فتمثل بعض الذين يقدمون القرابين أو يقومون بالطقوس أمام هذه التماثيل .

- **اللوحة مرسومة بالحبر على جدار من الحجر الجيرى .**
- **والصورة مهداة من المعهد الشرقى بجامعة شيكاجو .**

وفى المرحلة التالية يأتى دور «التلوين» بداية بتلوين المساحات العريضة والواسعة ، وانتهاءً بتلوين تفاصيل الصورة أو المنظر .

وتأتى بعد ذلك المرحلة الثالثة والأخيرة ، وتتمثل فى رسم خطوط دقيقة لتحديد معالم أجزاء الصورة أو تفاصيلها الملونة . وخطوط الرسم فى هذه المرحلة تتطلب الدقة والكفاءة العالية من الفنان الذى يضعها ، خصوصاً وأن بعض هذه الخطوط تكون رفيعة جداً أو دقيقة للغاية .

أما بالنسبة للصور التوضيحية لبعض النصوص المدونة على البرديات ، فتتم مراحل تصويرها بطريقة مشابهة ، باستثناء أن بعض صور البرديات تتكون من الخطوط الأساسية الأولية مضافاً إليها اللون . **ولهذا يمكن القول بأن معظم الصور التى تتضمنها البرديات المصرية هى فى حقيقة الأمر «رسم» وليست «تصويراً» ، أو هى على الأقل «رسوم ملونة» . وذلك بالنظر إلى أنها تتكون من «الخطوط» بصفة أساسية .**

وهكذا يتبين لنا أن الصور الحائطية والصور التوضيحية المرسومة بالبرديات كانت تتطلب فناناً ذا مهارة وكفاءة عالية أما مهارة الفنان أو العامل الذى كان يقوم بتلوين هذه الصور فتأتى فى المرتبة التالية .

الفصل الرابع

الرسم والكتابة

يقول «سير آلان جاردنر» أن كتابة اللغة عند قدماء المصريين ، وطوال حقبات التاريخ المصرى القديم ، كانت تقوم على أساس الصورة ، بمعنى انها كانت كتابة مصورة تتكون من صور أشكال معينة ومضافة إليها بعض الرموز للتعبير عن العناصر الصوتية .

ونظراً لأن كتابة اللغة تعتمد تماماً على قدرة الكاتب على «رسم» الصور التى تعبر عن «الأفكار» و«الأصوات» فإن من الصعب عندئذ التمييز بين الفن واللغة ، أو بالاحرى بين الرسم والكتابة ، بل أن مثل هذا التمييز يصبح مستحيلاً فى كثير من الأحيان .

وقد بدأت معرفة قدماء المصريين بفن الكتابة ، فى عصر ما قبل الأسرات ، كمحاولة لنقل المعلومات بعلامات أو رموز مصورة . ومن المحتمل أن تكون الكتابة قد ظهرت لتسجيل الممتلكات . وعندما كان يراد التعبير مثلا عما يدل على «ثلاث بقرات» فمن الممكن أن يكون ذلك برسم ثلاث صور للبقرة ، أو برسم بقرة واحدة مع إضافة ثلاث «علامات» بأى شكل كان .



تحفة صغيرة من أعمال النحت عثر عليها بتل العمارنة ويرجع تاريخها إلى عهد أخناتون [١٣٦٥ – (٤٧) ١٣٤٩ق.م] تمثل الكاتب الجالس القرفصاء أمام القرد البابون الذى يرمز إلى الإله تحوت راعى الكتّاب وإله الكتابة . ويبدو الكاتب كما لوكان جالساً أمام أستاذه . كما تبدو صفحة البردى نصف ملفوفة فوق ركبته اليمنى والباليتة أو المحبرة موضوعة فوق ركبته اليسرى . كما تبدو يده اليمنى كما لوكانت ممسكة بقلم أو فرشاة . وهناك عدة تماثيل مصرية قديمة نحتت لتمجيد مهنة الكتابة التى كانت من أكثر المهن احتراماً فى مصر القديمة .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **ارتفاعها ١٤ سم .**

وقد بدأت كتابة اللغة فى التطور والتحسن ، عندما بدأ المصريون يرغبون فى كتابة معلومات لا يمكن التعبير عنها حرفياً باستخدام الصور ، فكان من المحتم عندئذ إيجاد رموز أو علامات صوتية إلى جانب الصور المستخدمة . وقد عرف المصريون القدماء هذه الرموز والعلامات الصوتية فى فترة ما قبل عصر الأسرات وقبل توحيد القطرين أو الوجهين القبلى والبحرى تحت حكم واحد . ففى هذا العصر المبكر عندما كان الكاتب يريد التعبير عن فكرة ما أوموضوع ما لا يمكن رسمهما بصورة محددة ، فقد كان الكاتب يلجأ إلى اختيار رمز بديل أو صورة بديلة لها نفس الدلالة الصوتية ، أو لها دلالة صوتية شبيهة بالفكرة أو الموضوع المراد التعبير عنه كتابة .

هذا هو مبدأ أو طريقة «الكِناية» REBUS التى جعلت من الكتابة المصورة كتابة عملية وسهلة .

وبعد أن اكتمل تطور اللغة وتطور طريقة كتابتها على هذا النحو ، اكتملت للغة قواعدها الأجرومية ، وأصبحت هناك كلمات ورموز وعلامات محددة ولها أشكال موحدة محددة . وقد حدث ذلك فى بداية الألف الثالثة قبل الميلاد على وجه التقريب ، وظلت هذه القواعد ثابتة بعد ذلك ولم يلحق بها سوى تغيير طفيف .

وعلى هذا يمكن القول بأن الفن واللغة المكتوبة كانا مرتبطين تماماً ، وكان كل منهما يعتمد على الآخر إلى حد بعيد .

وكانت اللغة المكتوبة تقوم أساساً على نوعين من العلامات أو الرموز :

أ – الصور أو الرموز المستخدمة فى الكتابة لتمثل أو لتدل على معنى شىء أو فكرة – لا كلمة – خاصة بهذا الشىء أو تلك الفكرة وهى ما تسمى لغويا باسم IDEOGRAMS .

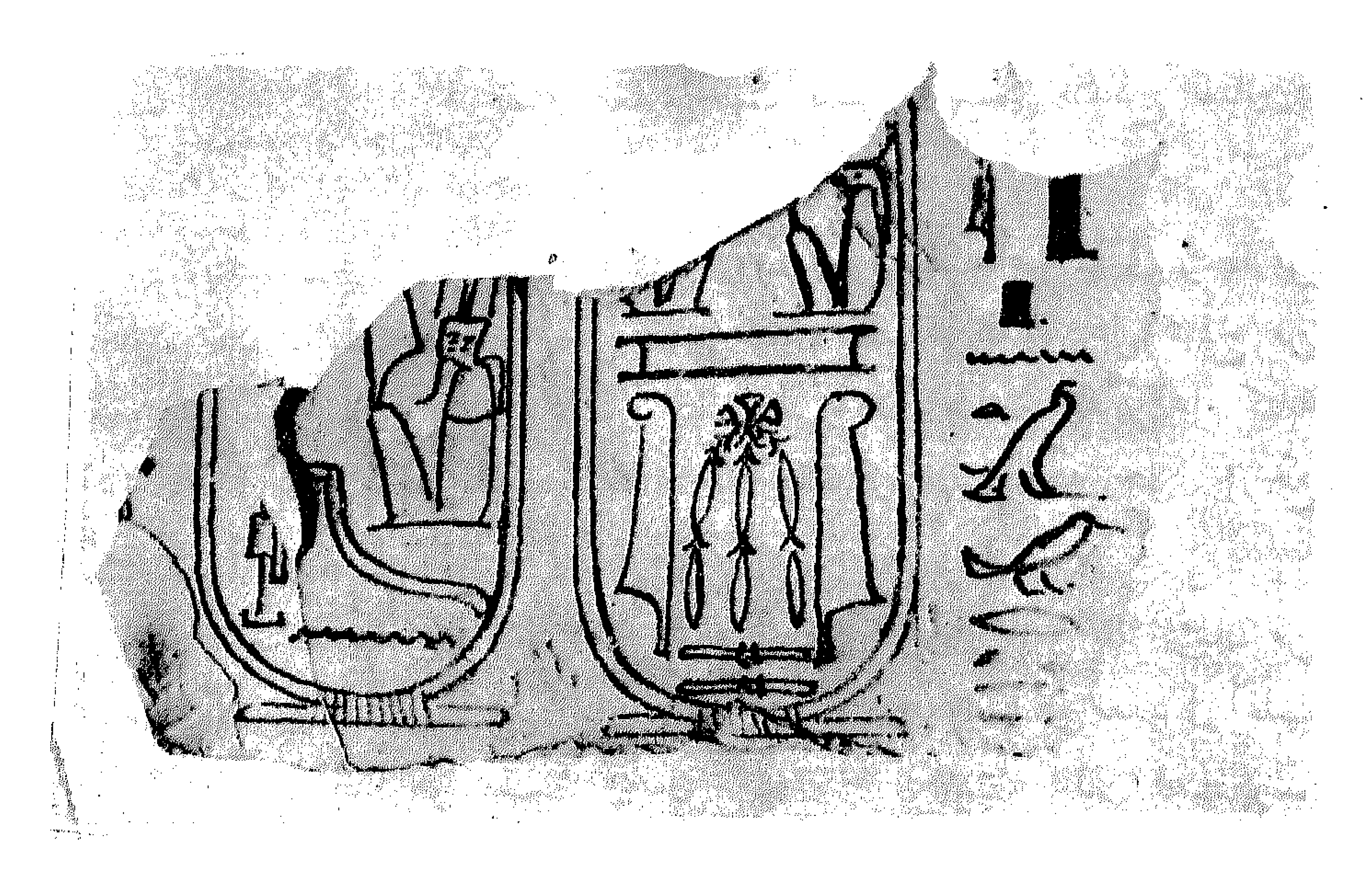
ب – الرمز المستخدم لتصوير كلمة أو مقطع من كلمة ، أو لتصوير حروف ذات دلالة صوتية معينة ، وهى ما تسمى لغوياً باسم PHONOGRAMS وتستخدم للدلالة على الأصوات .

وكان على «الفنان – الكاتب» أن يكون على دراية واسعة بكل العناصر الحية وغير الحية التى يراها فى كل مكان حوله . فهو مُعرّض فى أى وقت لرسم سلسلة لا تنتهى من هذه الموجودات . مثل رسم شكل الجسم البشرى أو أشكال الآلهة والحيوانات والطيور ، مع اجادة رسم اجزائها التفصيلية ، بالاضافة إلى رسم الثعابين والحيات والحشرات والأشجار والنباتات والأرض والماء والمنشآت المعمارية والسفن ومحاريب المعابد وأنواع الأثاثات والملابس والأسلحة والأدوات المستخدمة فى مختلف الأغراض مما تحفل به الحياة اليومية .

وحتى يجيد «الفنان – الكاتب» رسم هذه الأشياء رسماً صحيحاً طبقا للقواعد المقررة ، فإن عليه أن يكون قد تدرب مراراً على رسمها طبقا للنماذج النمطية المحددة سلفاً لكل شىء من هذه الأشياء . وبفضل هذه الطريقة التعليمية ، وصلت إلينا تلك الأعداد الكبيرة من الأشكال المرسومة بعناية فائقة لكل تلك الصور والرموز والعلامات التى استخدمت فى الكتابة الهيروجليفية .

وفى عديد من الحالات قد يكون «النحات» أو «المصور» الذى قام بتنفيذ تلك الأشياء طبقاً لنماذجها ، أُمِّياً لا يعرف القراءة أو الكتابة ، الأمر الذى كان يستدعى بالضرورة استخدام شبكة مربعات لتحديد نسب تلك الأشياء وأوضاعها فى الصورة أو النص . ومن الصعب فى أغلب الأحوال أن نتمكن من التمييز بين «الكاتب» الذى أعد النص المكتوب على صورة حائطية ، وبين «المنفّذ» الذى قام بتنفيذ صور الحروف والكلمات . إلا أننا نستطيع ببساطة أن نؤكد أن الرسام الذى وضع الخطوط الأساسية الأولية لكل هذه المرئيات، كان بالضرورة متعلماً أصول القراءة والكتابة .

كذلك فقد يكون الشخص الذى كان يقوم بتصحيح نسب الأشكال بالحبر الأسود ، أمياً لا يعرف القراءة والكتابة ، ولكنه على دراية تامة بقانون النسب الخاص بكل شكل من هذه الأشكال وباجزائها المختلفة . كذلك فإن التنفيذ النهائى للوحة الحائطية بما عليها من نصوص لغوية مكتوبة ، ربما يكون قد تم بمعرفة نحاتين أو مصورين لا يعرفون قراءة ما ينحتونه أو يصورونه . وقد تفشت هذه الظاهرة فى



جزء من شقفة مكسورة كتب على سطحها إسمان من أسماء الملك رمسيس الرابع [١١٦٢ - ١١٥٦ق.م] عثر عليها بوادى الملوك . ونرى فى الجانب الأيمن كتابة تمثل إسم الكاتب «بنتا أورت» . ومن المحتمل أن تكون تلك الشقفة بما عليها من كتابة ، من الأعمال التحضيرية الخاصة بكتابة النصوص المدونة على جدران المقبرة الخاصة بالملك .

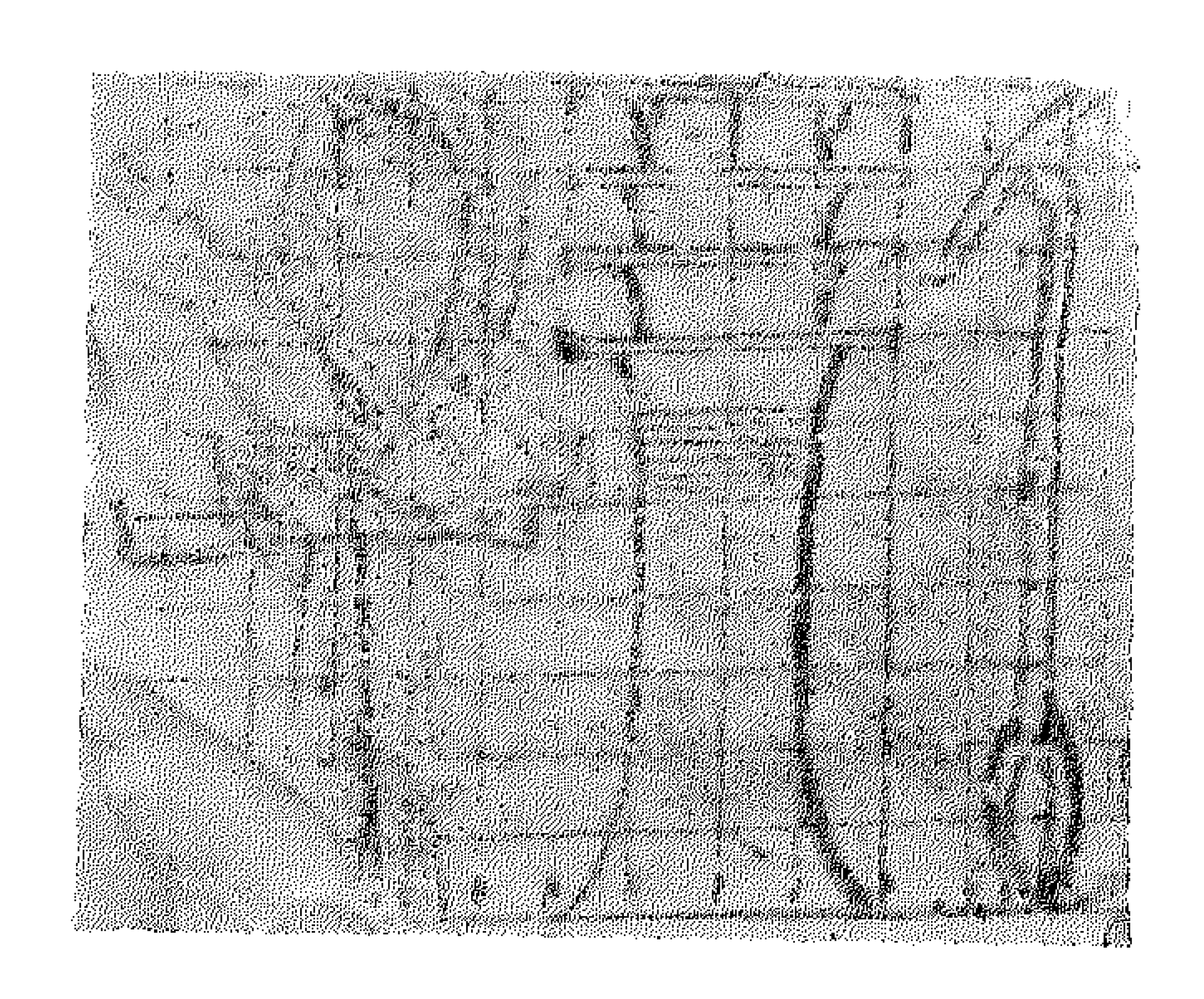
- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **النص مكتوب بالحبر على سطح قطعة من الحجر الجيرى .**
- **مقاسها ١٤ × ٩ سم .**

القرون الأخيرة من التاريخ المصرى القديم حيث انتشر ما يسمى «نماذج الفنانين» والتى كان يتم تقليدها حرفياً .

وبطبيعة الحال فقد كانت هناك حروف أو كلمات أصعب فى رسمها من الحروف والكلمات الأخرى . وعلى سبيل المثال فقد تم العثور على نماذج من التدريبات الفنية التى ترجع إلى عصور مختلفة والتى كان يقصد بها التمرين على كتابة حرف «م» ويمثل بوجه بومة ، وكلمة «حر» وكان يرمز إليها بوجه رجل . [راجع الصورتين الملونتين رقم ٣ ورقم ١٠] .

وكانت المشكلة فى رسم هذين الرمزين الهيروجليفيين انهما كانا يرسمان من الواجهة الأمامية FRONTAL وليس من الزاوية الجانبية PROFILE كما هو معتاد فى أغلب الأحوال . وكان هذا هو السبب فى أن «الفنان — الكاتب» الذى اعتاد رسم الأشكال بطريقة «البروفيل» كان عليه أن يتمرن كثيراً عندما يقوم برسم بعض الأشياء من واجهتها الأمامية .

وبالرغم من أن التدريب على رسم جميع الصور والرموز والعلامات الهيروجليفية كان ضروريا بالنسبة لكل من الكاتب والفنان ، إلا أن أغلب النماذج التى عثر عليها لهذه التدريبات ، كانت نماذج للتمرين على رسم الصور والرموز والعلامات الصعبة أو التى كان من النادر استخدامها فى كل الأحيان . ولهذا السبب فقد كثرت أعداد ما عثر عليه من النماذج التى كانت تستخدم للتمرين على رسم تلك الرموز .



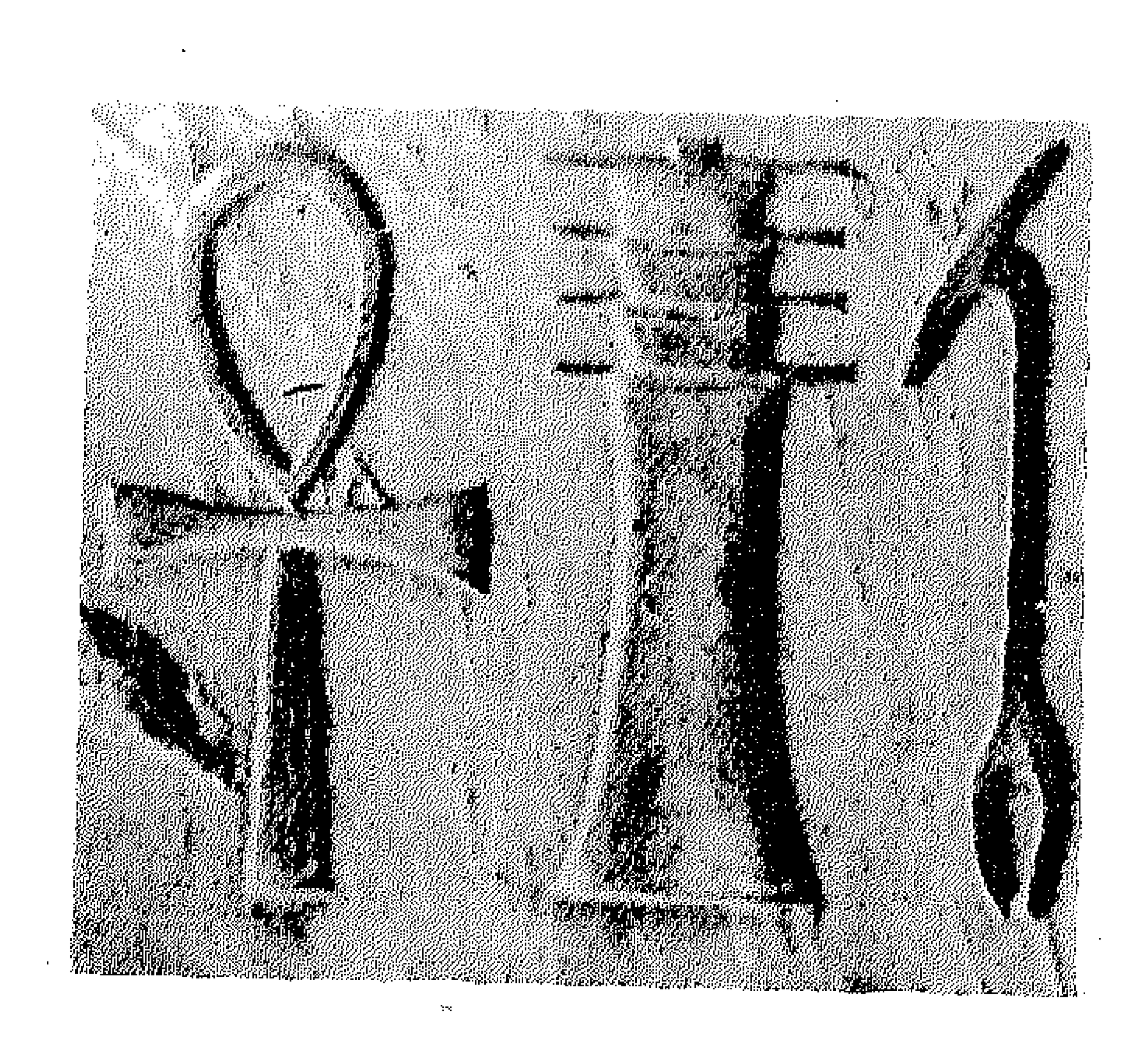
جزء من لوحة حائطية بالنحت البارز بمعبد الدير البحرى للملكة حتشبسوت . وهى تكاد أن تكون تنفيذا للرسم التحضيرى السابق الذى استخدمه النحات للاسترشاد . ونلاحظ أن نسب ومقاسات الرموز مختلفة عن النسب الموضحة بالرسم التحضيرى .

● تصوير : چون روس .

شقفة من الحجر الجيرى عليها رسم بالحبر عثر عليها بالدير البحرى ويرجع تاريخها إلى عهد الملكة حتشبسوت [١٤٩٠ - (٦٨) ١٤٧٠ق.م] . وتمثل ثلاثة رموز هيروجليفية تبدو متلازمة مع بعضها كوحدات زخرفية فى كثير من الأحيان . وهى من اليسار إلى اليمين علامة عنخ وترمز إلى الحياة ، والعمود ويرمز إلى الثبات والرسوخ ، والصولجان ويرمز إلى القوة والسلطة . وقد رسمت الخطوط الأساسية لكل رمز من هذه الرموز فى حدود شبكة المربعات التى استخدمت نسبها ومقاساتها حين تنفيذ هذا الرسم التحضيرى بالنحت البارز على جدار حائطى .

● **محفوظة حاليا بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**

● **ارتفاعها ١٥٫٧ سم .**



وبالنسبة لكتابة النصوص الدينية أو النصوص السياسية ، فقد كان من اللازم بذل أقصى قدر من العناية عند رسم كل صورة أو رمز أو علامة هيروجليفية سواء أكانت مكبرة أم مصغرة . وفى حالة رسم الصور والعلامات الهيروجليفية بطريقة مصغرة ، فيجب بذل العناية الفائقة عند رسم كل جزئية وكل تفصيل .

والكتابات الهيروجليفية المصورة على جدران المقابر كانت تأخذ أحد شكلين : فهى إما أن تكون متعددة الألوان POLYCHROME أو مرسومة بلون واحد MONOCHROME .

وقد استخدمت الكتابة الهيروجليفية فى بداية الأمر لتدوين النصوص الدينية . بل أن كلمة «هيروجليف» نفسها – وهى كلمة يونانية – معناها النقش أو النحت المقدس .

ثم استخدمت الهيروجليفية بعد ذلك لتدوين كافة الموضوعات والنصوص الأخرى غير الدينية . إلا أن صعوبة كتابتها والدقة التى تتطلبها لكتابة أقل الموضوعات شأناً أدت إلى ظهور نوع جديد من الكتابة هى تبسيط للرموز والعلامات الهيروجليفية ولكنها تكتب بحروف متصلة . وهذا النوع الجديد من الكتابة هو ما يسمى بالكتابة «الهيراطيقية HIERATIC ومعناها «الكتابة الكهنوتية» . وقد شاع استخدام هذه الكتابة منذ أواخر عصر الدولة القديمة فصاعدا .

وفى القرون الأخيرة من تاريخ مصر الفرعونية ظهر نوع ثالث من الكتابة يسمى الكتابة «الديموطيقية» أو الشعبية DEMOTIC . وهى أسهل بكثير من الكتابة الهيراطيقية كما أنها مأخوذة أيضا عن تطوير أو تبسيط واختصار الرموز والعلامات الهيروجليفية .

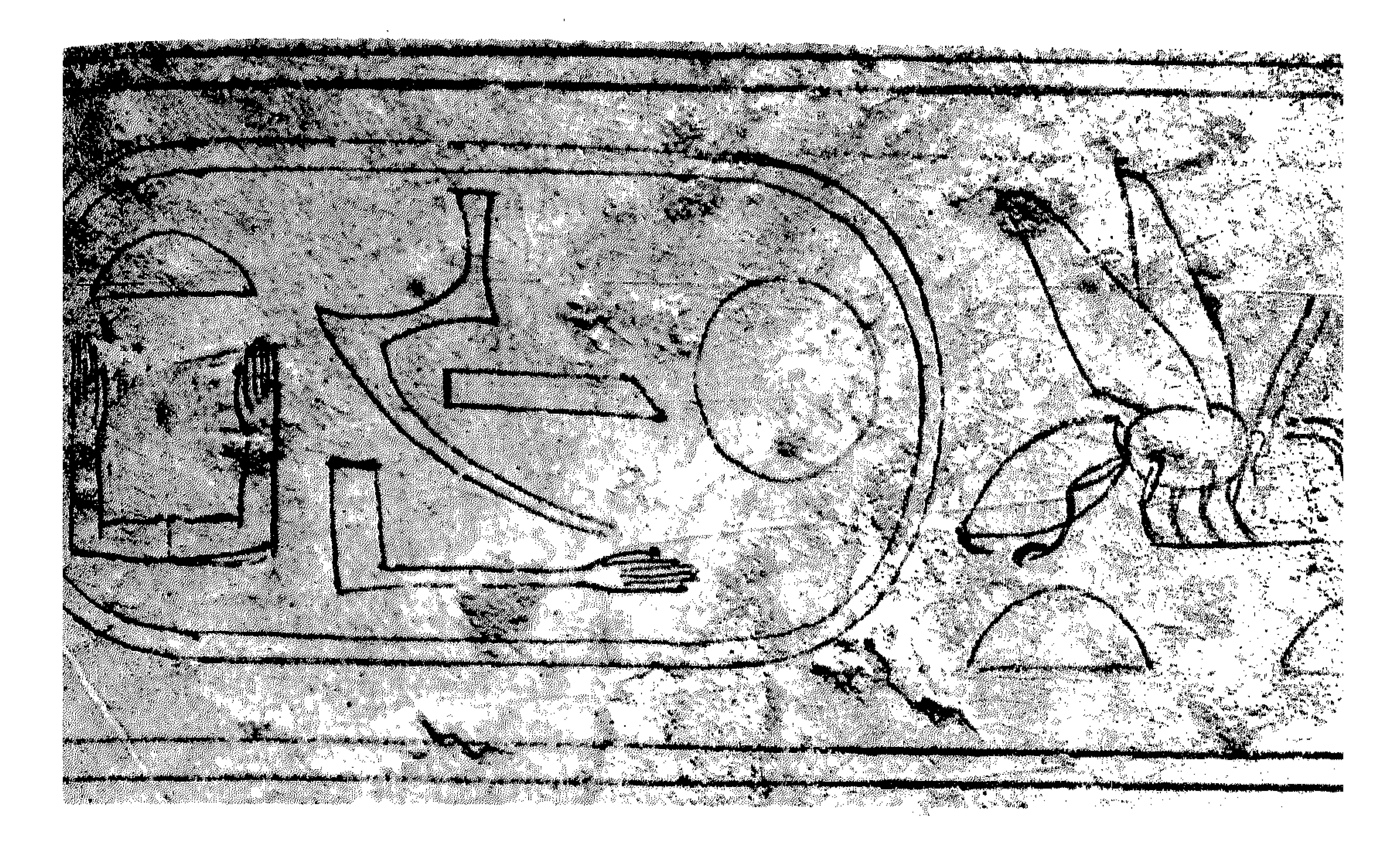
ويمكن القول بأن كلا من الكتابة الهيراطيقية والكتابة الديموطيقية يماثل طريقة الكتابة بالخط اليدوى المتصل الحروف فى اللغة الانجليزية الحديثة ، أما الكتابة الهيروجليفية فهى تمثل طريقة صف الحروف المفردة فى كتاب انجليزى مطبوع .

ويمكن القول كذلك بأن الكتابة المصرية القديمة كانت فى حد ذاتها شكلا من أشكال الفن . فاسم الملك وألقابه على سبيل المثال يمثل شكلا فنياً على قدر من الجمال . كما أن الصور ومناظر الأشكال المنقوشة على لوحة حائطية تتكامل مع النص المكتوب لشرح اللوحة أو مع النص المكتوب لمقطع من حوار دار بين شخصين من الشخصيات المصورة باللوحة . كذلك فإن منظر الرجل الراكع أمام أحد الآلهة يتكامل مع النص المكتوب للصلاة الورعة التى يذكرها هذا الراكع تقرباً إلى الإله .

ومما لاشك فيه أن تذوقنا لمناظر صيد الاسماك أو صيد الحيوانات المرسومة على جدران مقبرة أحد النبلاء سيكون أرق وأسمى وأكثر متعة إذا استطعنا قراءة النصوص المصاحبة لتلك المناظر والتى يقول بعضها : «... وعندما يبعث حياً ، سيرى الأشياء السارة فى العالم الأبدى» . وحتى فى أحد المناظر الحائطية التى تصور موكب جنازة المتوفى حيث يشترك عدد كبير من المشيعين ، نجد نصاً مكتوباً لحوار دار بين رجلين يقول أحدهما للآخر : «نظم خطوتك معنا .. وارجع خطوة إلى الوراء» .

هذا التفاعل والتكامل بين النص المكتوب والصورة المرسومة يعمق التذوق الجمالى للعمل الفنى محل المشاهدة . والملاحظ أن الفنان المصرى القديم قد استغل تماماً الامكانيات الجمالية للصور والرموز والعلامات الهيروجليفية فى تصميم وتكوين أعمال فنية على قدر كبير من الجمال ، خصوصاً عند تصميم التمائم والأحجبة والتعاويذ التى كانت تصمم فى شكل زخرفى .

كذلك فقد كان من المعتاد تزيين أو تجميل الكثير من الأشياء المستخدمة فى الحياة بكتابة إسم الملك أو إسم الملك والملكة أو إسم مالك الشىء بشكل زخرفى لا يخلو من الجمال . أو زخرفة هذا الشىء ببعض العلامات التى تدل على «القوة» أو «الحماية» . كما كان من المعتاد أيضا استخدام العلامات الهيروجليفية فى زخرفة وتزيين قطع الأثاث والمصوغات والمجوهرات والثياب . وفى مقبرة توت عنخ آمون مثلا ، نجد أن الأغلبية العظمى من الآثار التى كانت محفوظة فيها لا تخلو من إسمى



نص مكتوب بالحبر على جدار من الحجر الجيرى بمقبرة سننموت بالدير البحرى ، ويمثل الأسماء الأولى للملكة حتشبسوت وهى : «ملك مصر العليا ومصر السفلى .. ماعت – كا – رع ..» وبقية الأسماء وهى غير مذكورة بهذا النص هى : «... ابن الشمس ... حتشبسوت» . وتدل الخطوط الأساسية لهذا الرسم التحضيرى على أنه كان معداً للنحت البارز أو للتصوير الملون على الأقل . والعلامات الهيروجليفية بداخل الخرطوش تدل على إسم الملكة . أما النحلة وفرع البردى فكانا رمزين للوجهين .

● **تصوير : چون روس .**

الملك والملكة مكتوبين بطريقة فنية ، كما أن الأغلبية العظمى لقطع المجوهرات كانت تصمم أو تزخرف بعلامات أو رموز معينة هى اختصار واضح لكلمات مثل : الحياة .. الصحة .. الكمال .. النجاح والازدهار .. القوة .

الفصل الخامس

الرسم والنحت

كان لابد للفنان المصرى القديم الذى يقوم بنحت الحجر ، أن يكون على دراية واسعة بفن الرسم ، لأن كل عمل من أعمال النحت الغائر أو البارز أو الكامل ، كان يقوم على رسم للخطوط الأساسية .

وبالنسبة لنحت اللوحات الحائطية ، كانت تستخدم إحدى طريقتين :

الطريقة الأولى : هى استخدام النحت البارز . وفيها تبرز الأشكال وتعلو عن مستوى سطح اللوحة . وتتطلب هذه الطريقة إزالة مساحات كبيرة من سطح اللوحة لإبراز الأشكال المطلوبة ، الأمر الذى كان يتطلب جهداً كبيراً ، ويستغرق وقتا طويلا .

والطريقة الثانية : هى استخدام النحت الغائر . وفيها يتم نحت الاشكال فى عمق مستوى سطح اللوحة الحائطية وبذلك يصبح مستوى السطح أعلى من مستوى الأشكال المنحوتة الغائرة فيه . وبطبيعة الحال فقد كان النحات يقوم بنحت الشكل الغائر بطريقة تؤدى إلى إبراز مكوناته وتحديد معالمه .

وفى كل من هاتين الطريقتين كان لابد من استخدام الرسم لوضع التصميم الأصلى للشكل وتحديد خطوطه الأساسية . وهناك العديد من الشواهد التى نستدل منها على كيفية استخدام الفنان المصرى القديم لكل من هاتين الطريقتين ، حيث أن كثيرين من أصحاب المقابر ماتوا قبل اكتمال الأعمال الفنية على جدران مقابرهم ، بل وقيل أن من الصعب العثور على مقبرة واحدة من مقابر طيبة قد اكتملت فيها الأعمال الفنية من جميع النواحى .

ومن هذه اللوحات الحائطية التى لم تتم ، نستطيع أن نتبين مراحل العمل الفنى وكيفية تنفيذه ، ابتداءً من مرحلة وضع الخطوط الأساسية حتى اكتمال مرحلة النحت البارز أو النحت الغائر . وفى بعض الأحيان نستطيع أن نتبين أن الخطوط الأساسية التى رسمت باللون الأحمر قد صححت بيد فنان أكثر خبرة باللون الأسود ، الأمر الذى يعنى أن أكثر من فنان قد اشترك فى رسم هذه الخطوط قبل أن يبدأ عمل الفنان النحات .

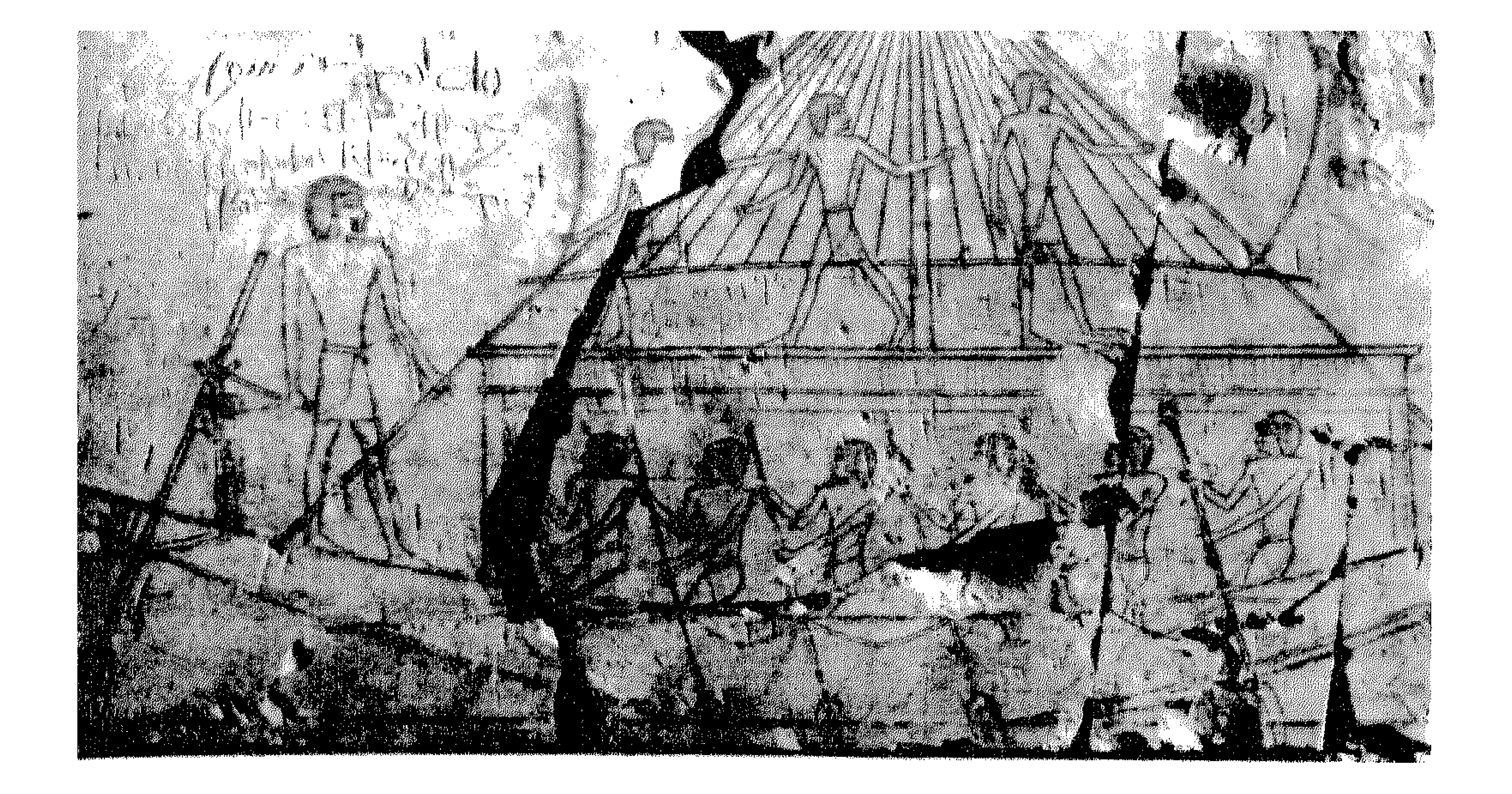
ومن الواضح أن كلاً من النحت البارز والنحت الغائر كان يتم بطريقة مختلفة ، ويتطلب القيام بعمليات تنفيذية تختلف فى كل طريقة . ففى النحت البارز مثلا يمكن تشغيل نحاتين أقل كفاءة لإزالة مساحات السطح غير المرغوب فيها والمحيطة بالشكل أو الأشكال المطلوب إبرازها . ثم يأتى بعد ذلك دور نحات أكثر خبرة وكفاءة ليقوم بنحت اللمسات الأخيرة للأشكال البارزة وأجزائها المختلفة . أما بالنسبة للنحت الغائر فمن المحتمل أن فناناً واحداً كان يقوم بأعمال النحت كلها لأن أى قطع فى سطح اللوحة لتحديد شكل معين يتم بطريقة خاطئة سيؤثر حتما على أشكال اللوحة كلها .

وهناك جزء من لوحة حائطية مأخوذ من مقبرة «نسب كاشوتى» التى يرجع تاريخها إلى عهد الملك بسماتيك الأول من الأسرة السادسة والعشرين [٦٦٤ - ٦١٠ ق.م] ومحفوظ حالياً بمتحف بروكلين . ويعتبر هذا الجزء خير نموذج يوضح لنا الكيفية التى كانت تتم بها طريقة النحت البارز ، بالنظر إلى عدم اكتمال أعمال النحت بصفة نهائية فى كل مساحات هذا الجزء من اللوحة .

ويظهر فى هذا النموذج عمل الرسام الذى قام بوضع الخطوط الأساسية للوحة ، وعمل النحات الذى قام بتنفيذ النحت البارز للأشكال التى حددتها هذه الخطوط . بل ولو تأملنا فى هذا الجزء من اللوحة جيداً للاحظنا أن الحبل الذى يربط ما بين المركبين مازال خطاً مرسوماً فى قسمه الأيمن ، بينما اكتمل نحته نحتاً بارزاً فى القسم الأيسر . الأمر الذى يؤكد لنا أن النحات كان يركز عمله فى جزء من اللوحة إلى أن ينتهى منه تماماً قبل أن ينتقل إلى جزء آخر .

وهناك العديد من الأمثلة والنماذج لأعمال النحت البارز التى لم تتم والتى توضح مراحل العمل الفنى . ومن هذه النماذج بعض اللوحات التى أزيلت فيها المساحات غير المرغوب فيها من سطح اللوحة والتى كانت تحيط بالشكل أو الأشكال المطلوب نحتها وإبرازها . وفى نصب تذكارى محفوظ بمتحف برلين الشرقية نلاحظ أن أعمال النحت البارز فيه لم تكتمل ، فقد أزيلت المساحات غير المرغوب فيها من السطح المستوى الأملس وبرزت المعالم العامة لوجهى اثنين من الملوك دون أن ينتهى النحات من نحت تفاصيل هذه المعالم بطريقة نهائية .

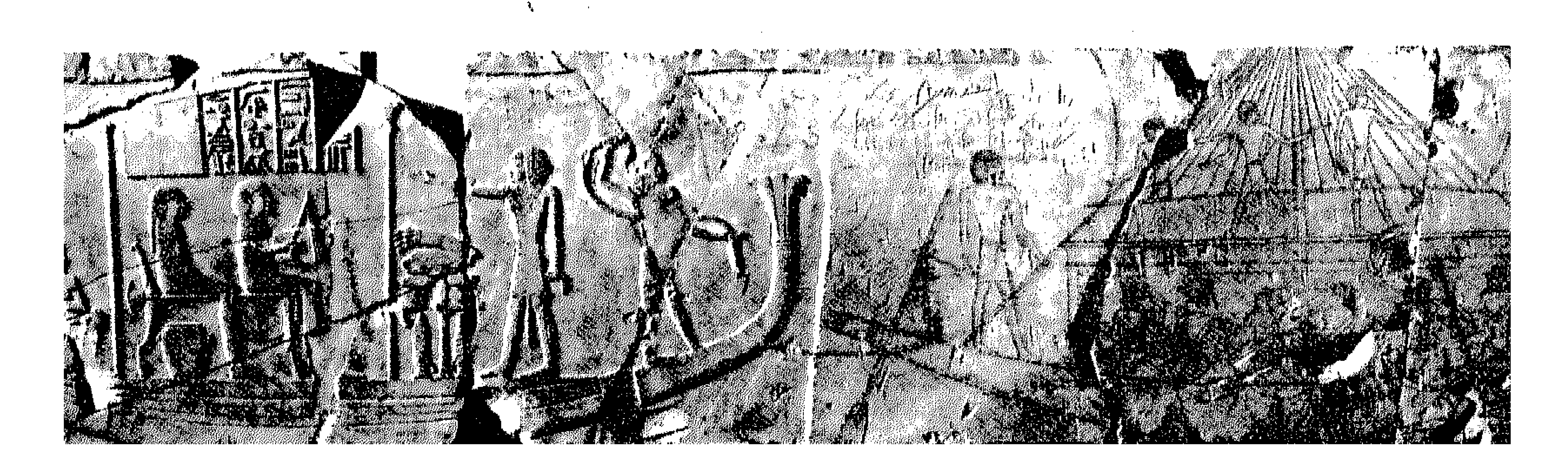
ولكن خير نموذج عملى يوضح لنا مراحل عملية النحت البارز للوحات الحائطية نجده فى مقبرة الوزير رعموزا [من عصر الأسرة الثامنة عشرة (٥١) ١٥٥٤ – ١٣٠٥ ق.م] . ففى هذه المقبرة التى تقع بجبانة طيبة نشاهد كافة المراحل . ابتداءً من الخطوط الأساسية التى رسمها الرسام باللون الأحمر ، فالخطوط التصحيحية التى رسمها فنان أكثر خبرة لتصحيح وتعديل الخطوط الأساسية ، إلى أعمال إزالة المساحات غير المرغوب فيها من السطح الأملس والتى كانت تحيط بأشكال اللوحات ، إلى أعمال النحت التى لم تكتمل فبقيت الأشكال دون تحديد فنى لتفاصيل معالمها ، إلى أعمال النحت البارز فى صورتها النهائية . هذا وتعتبر أعمال النحت وأعمال الرسم فى هذه المقبرة من أروع وأعظم النماذج للفن المصرى فى عصر الدولة الحديثة . [الصورتان ٥ ، ٦] .



تفصيل يمثل الجزء المرسوم الذى لم يتم تنفيذه بالنحت البارز [وهو الجزء الذى يبدو ظاهراً على الجانب الأيمن للصورة التالية] .

صورة نادرة من مقبرة «نسب كا شوتى NESPEKASHUTI» يرجع تاريخها إلى عهد الملك بسماتيك الأول [٦٦٤ - ٦١٠ ق.م] . وتمثل لوحة من النحت البارز انتهى العمل فى قسمها الأيسر بينما ظل القسم الأيمن كرسم تحضيرى كان جاهزاً للنحت ولكن العمل فيه توقف عند هذه المرحلة . وعنوان اللوحة هو «العودة من أبيدوس» أى العودة من المكان المقدس لأوزيريس إله الموتى . وفى الجانب الأيسر نرى نحتا بارزا يمثل المتوفى وزوجته فى أكفانهما كمومياوين . وتظهر تحتهما إحدى الآنية الكانوبية المخصصة لحفظ الأحشاء وأمامهما مائدة للقرابين وكاهن يؤدى طقساً دينياً . وفى أقصى اليسار يظهر الملاح الذى يوجه دفة القارب . ويبدو القارب الأيسر مقطوراً بواسطة القارب الأيمن الذى يجلس فيه المجدفون ، وهو القارب الذى ترك مرسوماً ولم يكتمل نحته — انظر التفصيل فى الصورة السابقة .

- **اللوحة محفوظة حالياً بمتحف بروكلين بنيويورك .**
- **ارتفاعها ٣٤ سم وطولها ١٦١سم .**



وبعد أن تتبعنا مراحل عملية النحت البارز من خلال اللوحات الحائطية التى لم يتم العمل فيها والتى عثر عليها على جدران المقابر ، يمكننا أيضا أن نتبع هذه المراحل من خلال أعمال لم تتم عثر عليها فى الاستديو الخاص بأحد الفنانين فى مدينة آخت آتون «تل العمارنة» التى كانت عاصمة لمصر فى عهد أخناتون [١٣٦٥ - ١٣٤٩ (٤٧) ق.م] .

عثر فى هذا الاستديو على شقفة من الحجر الجيرى ، حفر عليها عمل لم يتم من أعمال النحت البارز ، يمثل أميرة صغيرة جالسة وتشرع فى أكل دجاجة [الصورة ١٢] . ومن حسن الحظ أن النحت لم يكتمل كله ، بل ومازالت ظاهرة تلك الخطوط الأساسية الرشيقة التى رسمت فى غاية البساطة ، ولا تعدو أن تكون مجرد ارشادات بسيطة لأزميل النحات . ويدل الجزء المنحوت على أن الفنان الذى نفذه كان على درجة عالية من الكفاءة والقدرة الفنية . كما نلاحظ أيضا بقية الخطوط المبدئية البسيطة للغاية والتى تحدد شكل مائدة الطعام وما عليها من مأكولات وآنية للشرب .

ولاشك فى أن الفضل يرجع إلى مثل تلك النماذج التى أوضحت لنا المراحل الفنية لعملية النحت البارز فى الفن المصرى القديم .

أما بالنسبة للنحت الكامل الثلاثى الأبعاد THREE - DIMENSIONAL SCULPTURE فإن الأمر يختلف اختلافاً بيناً عن النحت البارز ، سواء من ناحية المراحل الفنية التى تجرى أثناء العمل ، أو من ناحية الطريقة التنفيذية التى يجريها الفنان حتى يكتمل النحت بصفة نهائية ويصبح فى هيئته الكاملة .

هذا وقد أمكن تحديد المراحل الفنية التى تمر بها أعمال النحت الكامل الثلاثى الأبعاد ، من خلال دراسة الأعمال والنماذج التى لم يكتمل فيها النحت بصفة نهائية . وقد تبين أن رسم الخطوط الأساسية كان دليلاً لارشاد أزميل النحات أثناء مراحل النحت . وكلما تقدم النحات فى تشكيل الحجر ، فإنه يحتاج إلى رسم خطوط أساسية جديدة للمرحلة التالية وهكذا .

وقد عثر عالم المصريات «چ. ريزنر» على عدد من أعمال النحت الثلاثى الأبعاد غير كاملة الصنع ، وذلك ضمن آثار معبد الوادى الخاص بهرم «منكاورع» بالجيزة . وقد درس ريزنر هذه الأعمال لتتبع مراحل عملية النحت مرحلة مرحلة حتى تتم فى صورتها النهائية . ويقول ريزنر فى ذلك أنه كان من المعتاد بعد اختيار الكتلة الحجرية المكعبة ، أن ترسم الخطوط الأساسية الإرشادية على ثلاثة جوانب من هذه الكتلة . فترسم الخطوط الخاصة بتحديد معالم الواجهة الأمامية على الجانب الأمامى للكتلة ، كما ترسم الخطوط الخاصة بتحديد معالم كل من الجانبين الأيمن والأيسر . ثم يبدأ بعد ذلك أزميل النحات فى إزالة أجزاء الكتلة غير المرغوب فيها ، إلى أن يصل النحت إلى مرحلة معينة تتطلب رسم خطوط أساسية جديدة للاسترشاد بها فى المرحلة التالية من مراحل النحت . ويتبين من ذلك أن الرسم كان يصاحب عملية النحت فى مراحلها المختلفة إلى أن تكتمل هذه المراحل ويأخذ النحت شكله النهائى .

وهناك العديد من نماذج أعمال النحت الثلاثى الأبعاد التى لم يتم العمل فيها لسبب أو لآخر ، وتلاحظ فيها بوضوح الخطوط الأساسية المرسومة باللون الأحمر أو الأسود أو بهما معاً لتحديد معالم الشكل المطلوب نحته فى الكتل الحجرية ، الأمر الذى يدل بصفة قاطعة على أن هذه الطريقة كانت قاعدة تقليدية لمراحل النحت الثلاثى الأبعاد .

ومن المؤكد أن الفنان المصرى القديم الذى كان يقوم بأعمال النحت الثنائى أو الثلاثى الأبعاد ، كان على درجة عالية من القدرة والكفاءة والتمكن بحيث يستطيع أن ينفذ ببصيرته ليرى بوضوح معالم وتفاصيل الشكل المطلوب ، سواء بداخل الكتلة الحجرية ، أو على السطح الحائطى المعد للنحت البارز أو الغائر . ولكى يصل الفنان إلى مثل هذا المستوى من الكفاءة ، لابد أن يكون قد تلقى قدراً من التعليم والتُدريب الذى يؤهله لذلك . ولا بد أن يكون قد تدرب أيضا على فن الرسم وتمكن من معرفة نسبه وقواعده وقوانينه .

وبالرغم من عدم وجود الأدلة والشواهد التى توضح لنا على وجه اليقين مراحل وطرق التعليم والتدريب التى تؤهل الفنان لأعمال النحت بنوعيها ، إلا أن من المحتمل أن يكون الفنان قد تلقى تعليمه وتدريبه فى مرحلة مبكرة من عمره ، كان يتعلم فيها قواعد فن الرسم وفن النحت فى نفس الوقت ، ثم يبدأ فى التخصص فى أى منهما حسب ميوله أو حسب التوجيه المعد له بمعرفة أساتذته .

ومن الملاحظ بصفة عامة أن ملامح الأفراد والشخصيات التى نحتت لها التماثيل مطابقة تماماً لملامحهم المصورة على الجدران بالنحت البارز ، الأمر الذى يحتمل معه أن يكون تحديد هذه الملامح قد تم بمعرفة فنان واحد ، إلا أنه لا يوجد أمامنا أو لم نعثر حتى الآن على دليل يؤكد هذا الرأى .

ومع ذلك فيمكن القول بتأكيد استمرار وجود النظم التعليمية والتدريبية لتخريج فنانين - أو حرفيين - متخصصين فى فن الرسم والتصوير وفن النحت ، وذلك فى كل فترات تاريخ الفن المصرى القديم .

وبالنظر إلى أن فن النحت يعتبر من الناحية التنفيذية من «فنون الاستديو» كما أنه يتطلب تضافر جهود عدد من الفنانين النحاتين والحرفيين يشتركون جميعاً فى نفس العمل ، فمن المتوقع وجود فنان واحد يشرف على العمل كله ومن كافة جوانبه ، فهو يقوم بالتنظيم الأساسى ويشرف على تتابع المراحل التنفيذية مرحلة مرحلة حتى يأخذ العمل الفنى صورته النهائية .

وبالرغم من أن الفنان المصرى - كفرد - قد احتل مركزه الطبقى أو مكانته الرفيعة فى المجتمع المصرى ، وأصبح مميزا بالتالى عن طبقة الحرفيين الذين يعملون فى نفس حقله الفنى ، إلا أن جميع هؤلاء الفنانين مهما ارتفع قدرهم ، يشتركون مع الحرفيين فى تنفيذ الأعمال الفنية ، وهى أعمال بطبيعتها مخصصة لخدمة الدولة والعقيدة المصرية .

الباب الثالث

موضوعات فن الرسم المصرى القديم .

ويتضمن الفصول التالية :

الفصل الأول : الرجل .
الفصل الثانى : المرأة .
الفصل الثالث : الصورة الملكية .
الفصل الرابع : السماء والآلهة .
الفصل الخامس : الموسيقى والرقص .
الفصل السادس : الصور الخيالية وصور الدعاية .
الفصل السابع : الصيد والمعارك الحربية .
الفصل الثامن : الحيوانات .
الفصل التاسع : العمارة .

الفصل الأول

الرجل

فى الفن المصرى القديم ،استخدمت صورة الرجل لتحديد المقاييس المستخدمة فى جميع الأعمال الفنية الأخرى . ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يكون الفنان متدرباً على رسم جسم الرجل بجميع أجزائه وفى كافة أوضاعه .

وبالرغم من أن القاعدة العامة هى رسم الرجل فى صورته الأبدية المثالية ، وليس رسمه فى شكل «بورتريه» يبين ملامحه وأوصافه الشخصية . إلا أننا نستطيع مع ذلك أن نتبين اختلاف الملامح الفردية بين شخص وآخر ، كما نستطيع أن نربط ذهنيا بين ملامح شخص معين وتطابقها مع ملامحه التى تم التعبير عنها سواء بالرسم أو التصوير أو النحت بكافة أنواعه .

وخير نموذج على ذلك ما تم العثور عليه بمقبرة «سننموت» المهندس المعمارى المفضل لدى الملكة «حتشبسوت» [١٤٩٠ – (٦٨) ١٤٧٠ ق.م] . وهى مقبرة محفورة فى بطن الجبل تحت معبد سيدته بالدير البحرى بطيبة . وقد عثر فيها على عدد من الصور والبورتريهات التى تمثل «سننموت» . منها ما هو منحوت على الجدران ومنها ما هو مرسوم على الشَّقَف ، ومنها ما زالت ظاهرة عليه شبكة

المربعات التى استخدمها الفنان لتحديد النسب بين أجزاء الوجه طبقا لقانون النسب المعروف [الصورة ٤ / ألوان والصورة ٢ عادية] .

ونلاحظ فى جميع هذه الأعمال تطابق الملامح الشخصية لسننموت ، بأنفه المعقوف قليلا وشفتيه الممتلئتين ، وذقنه السمينة التى توشك أن تصبح ذقنا مزدوجة . وذلك سواء فى النقوش الحائطية أو فى رسوم الشَّقَف [الصورة ٤] . كما نلاحظ أيضا تطابق نفس الملامح مع ملامح الرسم التحضيرى المرسوم على شقفة محفوظة الآن بمتحف المتروبوليتان بنيويورك .

وهذا يؤكد لنا على وجه اليقين أن الفنان المصرى القديم كان قادراً ومتمكناً وعلى درجة عالية من الكفاءة الفنية تؤهله للتعبير عن الملامح الشخصية التى تختلف بالضرورة بين فرد وآخر ، كما تؤهله للتعبير عن الملامح الذاتية لأجناس الانسان المختلفة . هذا كله بالرغم من تقيد الفنان بقواعد الفن وقوانينه الصارمة التى كان يلتزم بتطبيقها فى كل أعماله .

وفى مقبرة الوزير رعموزا بطيبة [الأسرة الثامنة عشرة] ، نجد جداراً كان مجهزاً لنقش لوحة حائطية – لم يتم العمل فيها – تمثل صورة شهيرة لمجموعة أفراد أجانب من شعوب مختلفة ، يقدمون ولاءهم للفرعون أخناتون . وتتكون هذه المجموعة من الشخصيات الأجنبية من ثمانية أفراد ضمنهم شخص ليبى وأربعة من الأفريقيين السود وثلاثة من الآسيويين [الصورة ٦] .

وبالرغم من أن تصوير الأجانب كان شائعاً فى كثير من اللوحات الحائطية بعديد من المقابر ، إلا أن هذه اللوحة البديعة تعتبر دليلاً واضحاً على مدى قدرة الفنان الذى رسمها بأقل قدر من الخطوط البسيطة ، على تشكيل الملامح العنصرية لكل من الأفريقيين والآسيويين . كذلك نلاحظ أن التكوين الفنى لعناصر اللوحة لم يتم على أساس الموقع الجغرافى للجهات والأمكنة التى وفد منها هؤلاء الأجانب ، وإنما تم على أساس فنى تشكيلى خالص ، حرص الرسام فيه على استخدام التكوين الفنى لخلق تركيبة درامية تعمق الاحساس بجزئيات اللوحة ، وباللوحة نفسها ككل لا يتجزأ .

ولو قارنّا هذه اللوحة بلوحة حائطية أخرى من نفس المقبرة ، تصور منظراً جماعيا لمجموعة من رجال البلاط الملكى – وكلهم من المصريين – يعبرون أيضا عن ولائهم وخضوعهم لأخناتون [الصورة ٥] فاننا نلمس على الفور مدى الاختلاف ما بين اللوحتين ، سواء من حيث التكوين الفنى ، أو من حيث المشكلة التى واجهها الفنان حين أراد التعبير عن مجموعة من الرجال ذوى ملامح متشابهة ، والذين يؤدون نفس العمل بنفس التعبير فى نفس الوقت .

وقد يرجع السبب فى هذا الاختلاف إلى أن التعبير عن ملامح العناصر غير المصرية قد أتاح للفنان فرصة لكى يضع بصماته على الخط الذى يرسمه ، ولكى يضمِّن هذا الخط بعضا من أحاسيسه ورؤيته وخبرته الشخصية . بل ويمكن القول بأن رسم وتصوير الشخصيات الأجنبية هو الفرصة الوحيدة التى كانت تمنح الفنان بعضاً من الاستقلالية التى تمكنه من اظهار براعته [الصورة ٨] .

أما الرجال العاديون – وكذلك النساء – ممن هم أدنى من مستوى الملوك والأمراء والنبلاء ، فقد كان الفنان حراً فى رسمهم فى أوضاع غير رسمية ، أو رسمهم وهم يؤدون أعمالهم اليومية . وهناك رسوم تبين لنا مدى الحرية التى كان يتمتع بها الفنان فى ابراز حركات وأوضاع الجسم البشرى لمثل هؤلاء الرجال ، كالرسم الذى يصور رجلاً جالساً القرفصاء على الأرض ، والرسم الذى يصور ولدين يقومان بصقل وتلميع أحد القدور ، والرسم الذى يصور شخصا ينطلق جاريا [الصور ٧ ، ٩ ، ١٠] .

الفصل الثانى

المرأة

وإذا كان جسم الرجل يأتى فى المرتبة الأولى من اهتمامات الفنان المصرى القديم ، فإن التعبير عن جمال ورشاقة جسم المرأة يأتى فى المرتبة الثانية .

وخلال ثلاثة آلاف سنة من التاريخ الفرعونى لم تتغير المعايير الجمالية لجسم المرأة أو تتغير مقاييسه إلا تغيراً طفيفاً . وتتمثل هذه المعايير دائما فى أن المرأة الرشيقة الجذابة ، هى ذات القوام النحيل الممشوق ، ولها ثديان صغيران وردفان خفيفان غير ممتلئين ، وملامح لطيفة وعينان واسعتان لوزيتا الشكل والتكوين .

أما شكل ملابس المرأة والتى حرص الفنان على تسجيلها ، فكانت ملابس بسيطة فى بداية الأمر ، ثم تطورت بعد ذلك إلى ملابس ذات ثنيات وأعقد تفصيلا وأكثر بهاءً وروعة . وقد حرص الفنان فى أغلب الأحيان على رسم وتصوير المرأة وهى ترتدى ملابس مصنوعة من قماش شفاف تظهر من أعضاء جسمها أكثر مما تخفيه . أو على الأقل فإن ذلك هو الانطباع الأول عند مشاهدة الرسوم التى تصور جسم المرأة فى اللوحات الحائطية بداخل المقابر أو على أوراق البردى .

ولم يكن جسد المرأة العارى [أو العرى المطلق] موضوعاً شائعاً فى الفن المصرى القديم . ومع ذلك فقد كان الفنان قادراً على ابراز تفاصيل اعضاء الجسم الانثوى من تحت الملابس المصنوعة من قماش رقيق شفاف ، أو من خلال الملابس المحبوكة التى تبرز هذه التفاصيل بدقة .

وإذا استبعدنا رسوم وصور البنات الصغيرات والراقصات والوصيفات ، فلن نجد رسماً أو صورة تمثل جسد المرأة عارياً عرياً مطلقاً حسب مفهوم الفن الغربى الحديث . وذلك فيما عدا صور الإلهة «نوت» إلهة السماء التى تعتبر الاستثناء الوحيد من هذه القاعدة . حيث كان من المعتاد أن يصور جسدها الرشيق عارياً ، مثل صورتها المرسومة فى أحد فصول كتاب الموتى الذى يرجع تاريخه إلى عصر الأسرة الحادية والعشرين المحفوظ حالياً بالمتحف البريطانى [الصورة ٥٥] .

ومن الشواهد التى توضح لنا قدرة الفنان المصرى القديم على ابراز مفاتن الجسم الانثوى برغم الملابس ، الصورة التى عثر عليها بتل العمارنة والتى كانت معدة فى الأصل لعمل من أعمال النحت البارز ، والتى تمثل أميرة جالسة تتناول طعامها [الصورة ١٢] . ويرجع تاريخ هذا العمل إلى عهد أخناتون [١٣٦٥ – ١٣٤٩ (٤٧) ق.م] . وكذلك الرسم المرسوم على جزء من كفن مصنوع من الكتان ، والذى يرجع تاريخه إلى العصر البطلمى أو الرومانى – بعد سنة ٣٣٢ق.م – [الصورة ١٦] .

وهناك العديد من الرسوم التى تمثل المرأة فى أوضاع مختلفة . وقد عثر على كثير من قطع الشَّقَف التى يرجع تاريخها إلى عصر الرعامسة تمثل نساءً كن يعملن كمربيات أو مرضعات ، أو خادِمات ووصيفات ، أو سيدات نبيلات [الصورتان ١٣ ، ١٤] .

وفى «البردية الجنسية» المشهورة التى يرجع تاريخها إلى الأسرة العشرين والمحفوظة حالياً بمتحف تورين نجد صورة لإحدى المومسات وهى تزين نفسها بالألوان والمساحيق [الصورة ٢١] .

وفى بردية أخرى عثر عليها فى منطقة الدير البحرى ويرجع تاريخها إلى الأسرة الحادية والعشرين ، نجد صوراً عديدة للكاهنة «حرى أو بخت» وهى تعيش حياة النعيم فى العالم الآخر [الصورة ٥ / ألوان والصور ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ عادية] .

الفصل الثالث

الصورة الملكية

كانت الأعمال الغالبة فى الفن المصرى القديم ، هى تقديم الملك وهو يؤدى الأدوار والواجبات التى تمليها عليه مكانته كرأس للدولة .

وكانت الأعمال الفنية التى تصور الملك فى صحبة الآلهة أو وهو يقدم القرابين للآلهة [الصور ٩٣ ، ٣٩ ، ٤٠] . أو وهو يترأس الاحتفالات الدينية أو السياسية ، أو وهو يقوم بعمليات الصيد أو يشترك فى المعارك الحربية ضد العدو [الصور ٤٣ ، ٤٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٨٦] من أهم الأعمال الفنية التى كان يختارها الفنان لتزيين جدران المعابد ، أو جدران المقابر [فى بعض فترات التاريخ المصرى] .

ولهذا فقد كان من الطبيعى بالنسبة للعدد الكبير من الفنانين المصريين الذين كانوا يصورون الملوك على مدى التاريخ المصرى القديم كله ، أن يكون لدى كل منهم رصيد من الدراسات الفنية لشكل الملك ، ومجموعة متكاملة من الرسوم التحضيرية التى تساعدهم فى تصميم وتنفيذ الأعمال الفنية المطلوبة منهم فى صورتها النهائية .

وعلى مدى التاريخ المصرى القديم كله كانت شخصية الملك شخصية مقدسة ، ولهذا فقد كان من المحتم تقديمه فى صورة أوهيئة تخلو تماماً من أية عيوب قد تعتور الجسم البشرى .

غير أن هذه الهيئة الإلهية التى كان يبدو عليها الملك ، كانت تختلف من ناحية الأسلوب الفنى ، بين عصر وآخر . ففى عصر الدولة القديمة كان من المستحيل تقديم صورة الملك الإله وهو يقوم بأى عمل من الأعمال اليومية التى يقوم بها الرجل العادى . وقد اختلف هذا الأسلوب قليلا فى عصر الدولة الوسطى خصوصا فى الأسرة الثانية عشر حيث أصبح من الممكن تصوير الملك بملامحه الطبيعية وهو يستعرض عدداً من الأعمال الدنيوية .

وبالرغم من القيود الفنية لهذه القاعدة والتى تحد من حرية الفنان فى التعبير ، إلا أننا نستطيع مع ذلك التعرف على قدرة الفنان المصرى فى المواءمة بين ضرورة اظهار الملك فى صورة «فوق انسانية SUPER HUMAN» وعلى أساس من الحقيقة الواقعية المتمثلة فى الملامح الشخصية لوجه الملك ولأعضاء جسمه .

اننا نعرف الآن شكل ملامح ملوك كثيرين مثل زوسر ومنكاورع وتحوتمس الثالث واخناتون . ولكننا يجب أن نتصور العديد من الدراسات الفنية التى اعتبرت أعمالاً تحضيرية لصور هؤلاء الملوك وتماثيلهم . وبطبيعة الحال فقد كانت هذه الأعمال التحضيرية عبارة عن «رسوم» لملامح الوجوه وشكل الأعضاء . واعتماداً على تلك الرسوم ، تم تنفيذ تلك الروائع الفنية فى صورتها المثالية [الصور ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٠] .

الفصل الرابع

الآلهة والسماء

مما لاشك فيه أن رسم صور الآلهة يفتح أمام الرسام فرصة هائلة للتعبير عن حلقة لا تنتهى من الموضوعات المتنوعة . وكان رسم وتصوير ونحت تماثيل الآلهة الرئيسية مثل أوزيريس وإيزيس وحورس وحتحور ورع وآتوم وبتاح وغيرهم من الآلهة الأقل شأناً أمراً شائعاً منذ أقدم العصور التاريخية فى مصر [الصور ٥٧ ، ٥٠ ، ١٧ ، ٤٠ ، ٣٩ ، ٥٣ ، ٤٧] .

وكان الفنان المصرى القديم يتخيل أن الآلهة مثل البشر ، ولذلك فقد كان رسم أشكالهم لا يختلف كثيراً عن رسم نماذج الجسم البشرى فى صورته التقليدية المعروفة فى الفن المصرى .

ولكن طبقا للعقائد المصرية القديمة ، كانت هناك مجموعة من الآلهة لها أجسام بشرية ورؤوس حيوانات أو طيور ، مثل تحوت وسخمت وباست ورع حور آختى [الصورتان ٢٠ ، ٥٦] . وبطبيعة الحال فقد كان رسم اشكال هؤلاء الآلهة يتطلب من الرسام أن يكون على درجة من الكفاءة والحذق ، تمكنه من الربط بين أعضاء الجسم البشرى وأعضاء عدد كبير من الطيور والحيوانات المختلفة واخراجها فى صورة متكاملة واحدة .

وبالنظر إلى وجود أعداد كبيرة من الحيوانات والطيور المقدسة ، فقد كان على الفنان الذى يتناول الموضوعات الدينية أن يكون متمكنا من التعبير عن اشكال مثل هذه الحيوانات والطيور المختلفة مثل الصقور وطيور الإيبيس [أبى منجل] والبقر والتماسيح وهكذا [الصورتان ٥٣ ، ٦٢] .

وفى عهد أخناتون أصبح الأمر بسيطاً وسهلاً للغاية بالنسبة لعملية رسم أشكال الآلهة . فقد كان أخناتون يؤمن بالتوحيد ولا يعترف إلا بإله واحد هو آتون الذى كان يمثل تمثيلاً مجرداً بدائرة تمثل قرص الشمس تخرج منها أشعة على شكل خطوط تنتهى بأياد بشرية .

ولكن عهد أخناتون لم يشغل إلا فترة زمنية بسيطة من عصر الدولة الحديثة التى انتشرت فيها برديات الميثولوجيا التى تتضمن ذكر الكثير من الأساطير المكتوبة والمصورة ، كما انتشرت أيضا ظاهرة القبور التى صورت على جدرانها موضوعات دينية .

وفى كل من هذه القبور والبرديات سالفة الذكر صورت أعداد كبيرة من الآلهة الرئيسية والآلهة الثانوية الأقل شأناً ، الأمر الذى أدى إلى ظهور بعض المشاكل والصعوبات فى تصوير كل هذه الجمهرة من الأشكال الإلهية التى كان بعضها غير مألوف الشكل إذا قورن بالآلهة الأخرى من ذوى الأشكال المعروفة .

وليس هناك شك فى وجود مقاييس وأشكال معروفة ومحددة تماماً بالنسبة للآلهة الرئيسية . وكانت هذه الأشكال ثابتة ويستحيل تغييرها أو تعديلها وكل ما كان فى استطاعة الفنان أن يفعله فى هذا المجال ، هو التعبير عن حركة وأوضاع هذه الأشكال الإلهية كلما تطلب الموضوع ذلك .

أما السماء فقد كانت تصور إما محمولة على أعمدة أربعة ، أو تمثل فى شكل الإلهة «نوت» محمولة على أيدى الإله «شو» إله الهواء [الصورة ٥٥] . كما أن القبة السماوية اثناء الليل كانت تمثل فى صورة خيالية باعتبارها الطريق الذى يسلكه القارب الذى يحمل إله الشمس ليعبر به عالم الليل حتى طلوع النهار [الصورتان ٥٨ ، ٥٩] .

وقد استخدم المصريون القدماء نجوم السماء لقياس الزمن ، وقد تم العثور على عدد من الرسوم والنقوش التى تصور النجوم من هذه الزاوية ، وعلى سبيل المثال النجوم المرسومة بمقبرة سننموت بالدير البحرى [الصور ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢] .

وثمة رسوم وأعمال فنية أخرى تصور الأبراج السماوية وكثيراً من نجوم السماء الشهيرة . وقد يكون من الصعب عمل مطابقة بين هذه الأبراج والنجوم فى مسمياتها الحديثة ، ومع ذلك فإننا نستطيع أن نتبين نجم الدِب الأكبر BIG DIPPER وبرج الجوزاء أو كوكبة الجبار ORION .

● ● ●

بالنسبة لصور الحياة اليومية لقدماء المصريين ، هناك عدة آلاف من أعمال التصوير أو أعمال النحت البارز التى تمثل العديد من مظاهر الحياة اليومية التى كانت سائدة أيامئذ . أما أعمال «الرسم» التى تسجل بعض مظاهر وأنشطة هذه الحياة فهى جد قليلة ونادرة إذا قورنت بأعمال التصوير والنحت البارز التى تزين جدران المقابر .

ونلاحظ أن أغلب أعمال الرسم التى تناولت بعض أنشطة الحياة اليومية الدنيوية تكاد أن تقتصر على تسجيل مناظر للرقص والعزف الموسيقى والصيد والمعارك الحربية . وقد يرجع السبب فى ذلك إلى أن مثل هذه المناظر كان من الصعب تصميمها وتشكيل خطوطها الأساسية العامة ، لذلك فقد كانت تحتاج إلى مزيد من الدراسة والتمرينات .

لقد اعتاد الفنانون على تصميم الخطوط الأساسية للمناظر المعتادة للملك أو للمتوفى طبقا لقانون النسب ، أما الأوضاع غير التقليدية لمناظر المعارك الحربية أو لمناظر الرقص ، أو التعبير عن ملامح ومشاعر الموسيقيين أثناء العزف فقد كانت أوضاعاً صعبة تحتاج إلى مداومة التمرين والتدريب . وكان هذا هو السبب فى عثورنا على عدد لا بأس به من الرسوم التجريبية التى تمثل هذه الأوضاع بالذات ، الأمر الذى يدعونا إلى أن نفرد فصلاً خاصاً لكل وضع من هذه الأوضاع .



الفصل الخامس

الموسيقى والرقص

فى جميع حقبات التاريخ المصرى القديم ، كانت الموسيقى تعتبر عنصراً هاماً من عناصر الطقوس الدينية والثقافية العامة فى الحضارة المصرية . وابتداء من عصر الدولة القديمة فصاعداً ، أصبح من المعتاد تصوير ونقش المناظر الخاصة بجماعات الراقصين والفرق الموسيقية على جدران المقابر .

ولقد أبدع الفنان المصرى فى تصوير ونقش مناظر المغنيين والمنشدين وهم يصفقون بأيديهم للمحافظة على الإيقاع TEMPO المصحوب بالألحان الموسيقية الصادرة من مجموعة متنوعة من عازفى الآلات .

وكانت آلات الهارب والقيثارة LYRE والعود المِزْهَر LUTE تمثل الآلات الوترية الرئيسية . كما كان الناى والبوق TRUMPET والمزمار OBOE تمثل آلات النفخ الرئيسية . أما الآلات الإيقاعية فكانت الطبول والدفوف والمصفقات وآلات أخرى تسمى سيستروم وهى نوع من الصلاصل المخشخشة كانت تستعمل غالباً فى الطقوس الدينية الخاصة بعبادة إيزيس [الصورتان ٧ ، ١٥ / ألوان والصور ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣] .

وفى النقوش الخاصة بمقبرة بتاح حوتب التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة القديمة ، صورت الفرقة الموسيقية من أعضاء عازفين على الهارب ، والمزمار ، ومصفقين بالأيدى للمحافظة على الإيقاع . ومعنى ذلك أن أن الفرقة الموسيقية كانت تتكون من آلات وترية وآلات نفخ وآلات إيقاعية . وهو نفس التكوين الأساسى الذى تتكون منه الفرق الموسيقية فى عصرنا الحاضر .

ولكى يصبح الفنان المصرى قادراً على التعبير عن كافة أوضاع العازفين على هذه الآلات المختلفة أثناء العزف ، فقد كان عليه أن يلاحظ ويدرس بعناية فائقة كيفية إمساك العازفين بآلاتهم وكيفية انحنائهم عليها أو الضرب على أسطحها وأوتارها أو كيفية النفخ فيها . وعلى سبيل المثال فإن التعبير عن حركات الأصابع وانثناءاتها على أوتار الهارب كان يحتاج من الفنان أن يلاحظ أصابع العازف وهى تتحرك فوق الأوتار ، وأن يقوم فى الوقت نفسه بعديد من الرسوم التجريبية حتى تكتمل لديه القدرة على التعبير عن حركات أصابع العازف بطريقة واقعية مؤثرة [الصورة ٦٤] .

وكان على الفنان أيضا أن يلاحظ وجود التآلف والتناسق بين حركات جميع العازفين اثناء عزف اللحن ، وأن يتمرن على إبراز هذا التناسق فى أعمال التصوير والنقش المصورة على جدران المقابر والتى تعتبر بكل المقاييس تحفاً فنية رائعة تبين مدى القدرة والكفاءة التى كان يتمتع بها الفنان المصرى القديم . والحق أن الغالبية العظمى من هذه الأعمال تتميز بقدر كبير من حيوية التعبير ، بحيث يصبح من المحزن لنا ألا نستطيع التمتع بسماع تلك الألحان التى كان يؤديها هؤلاء العازفون .

وفى الأغلب الأعم كان الرقص والموسيقى عنصرين متلازمين لا ينفصلان عن بعضهما . وبمجرد ظهور الراقصين أو الراقصات فى أحد المناظر ، فإن معنى ذلك وجود عدد من عازفى الموسيقى يتكامل بهم المنظر ، ونراهم منهمكين فى العزف ، بل وقد يشترك بعضهم فى أداء بعض خطوات أو حركات الرقص بطريقة أو بأخرى [الصورتان ٦٩ ، ٧١] .

وكان الرقص – فى احدى وظائفه – يعتبر عنصراً أساسيا فى الطقوس والاحتفالات الدينية ، وقد صور بهذا المعنى فى العديد من مناظر بعض العبادات المصورة على جدران المقابر . كذلك فقد كانت طقوس الاحتفال بنقل أى تمثال كبير وإقامته فى موضعه ، تقتضى اشتراك مجموعة من الراقصين وعازفى الموسيقى .

ولعل من أكثر أنواع الرقص المصرى القديم جاذبيةً ولفتاً للنظر الرقص الأكروباتيك ACROBATIC الذى تؤدى فيه الراقصات حركات صعبة ومبهرة . وقد انتشرت مناظر هذا الرقص فى الكثير من أعمال التصوير والنحت البارز واسكتشات الرسم [الصورة ٦ / ألوان والصورتان ٦٧ ، ٦٨] .

وقد يبدو لنا – طبقا لمفاهيمنا الحديثة – أن الرقص الأكروباتيك يعتبر عنصراً دخيلا على الطقوس الدينية . ولكن كثيراً من الشواهد تدل على أن هذا النوع من الرقص كان مرتبطا تماماً ببعض الاحتفالات التى تتخذ الصبغة الدينية . بل وظهرت بعض مناظر الرقص الأكروباتيك فى النقوش التى تصور الطقوس الجنائزية ، ربما قصد بها تحقيق نوع من تخفيف الأحزان ، وربما قصد بها – وهو الأكثر احتمالاً – خلق حالة خاصة لتعميق الانفعال العاطفى بالموقف .

ويقول «ن . دى جاريس داڤيز» – وله دراسات متعمقة فى فنون الرسم والتصوير عند قدماء المصريين – أن تقديم الرقص الأكروباتيك أثناء الطقوس الجنائزية ، كان يقصد به تحقيق التوازن للانفعالات العاطفية للمشتركين فى أداء تلك الطقوس . وذلك باعتبار أن مثل هذا الموقف الحزين الحافل بالانفعالات الشديدة ، تنسجم معه تلك الحركات العنيفة التى كان يؤديها الراقصون والراقصات ، كما تنسجم معه أيضا الأصوات العالية والدقات السريعة الصاخبة التى كان يؤديها قارعو الطبول .

وعلى أية حال ففى جميع المناظر التى صور فيها الفنانون المصريون القدماء الراقصين والراقصات وعازفى الآلات الموسيقية سواء أثناء الاحتفالات والطقوس الدينية أو الاحتفالات الشعبية العامة والخاصة ، نلمس بوضوح مدى قدرة وكفاءة هؤلاء الفنانين فى رسم وتصوير أدق الحركات وأكثرها عنفا أو رقة ورشاقة .

الفصل السادس

الصور الخيالية وصور الدعابة

ان ميل الفنان للدعابة والفكاهة أو للسخرية والهجاء ، قديم قدم الفن . ولا يكاد يخلو أى فن من الفنون التصويرية القديمة من الرسوم والصور والمناظر التى تؤكد هذا الميل .

ولم يكن الفنان المصرى القديم استثناء من تلك القاعدة ، بل كان مثل نظيره الفنان السومرى يعتبر أن أعلى مظاهر السخرية هى تصوير «الحيوانات» كشخصيات تؤدى نفس الوظائف أو الأعمال التى لا يقوم بها إلا الآدميون .

وإن المرء ليتخيل كيف كان يتأتى للفنان المصرى التقليدى الذى كان متدرباً على الأعمال الفنية الخاصة بالملك والبلاط والمعبد والعقيدة ، أن يجد فرصة أو مجالاً للسخرية والتهكم . ومع ذلك فربما صادف الفنان فى بعض الأحيان أن يرى نماذجه خالية من الكمال الذى يجبر على رسمه أو تصويره أو نحته فى هيئته الرسمية التقليدية ، وعندئذ قد تتولد بداخل الفنان روح السخرية والدعابة ، فيستخدم النقص أو موطن الضعف فى هذه النماذج فى التعبير عن تلك الروح بقدر كبير من الحرية .

وهناك العديد من الرسوم التى تعبر عن روح الفكاهة والدعابة والسخرية . وهى تمثل عالماً مقلوباً رأساً على عقب TOPSY-TURVY WORLD . فنرى الملوك يقومون بخدمة الملكات ، كما نرى القطط تخدم الفئران [الصورة ٧٨] ، أو نرى الثعلب يحرس قطيعاً من الأوز .

كان الفنان فى مثل هذه الأعمال يريد أن يعبر عن التناقض الكامن فى أن «القوة» عندما تصبح فى خدمة «الضعف» فإن معنى ذلك أن الأمور أصبحت مقلوبة بكل ما فى هذا المعنى من تهكم وسخرية .

ولكن روح الدعابة البريئة ، كانت تتحول فى بعض الأحيان إلى نوع من البذاءة التى قد تصل إلى رسم الصور الجنسية [الصور ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥] .

ولاشك فى أن جميع هذه الأعمال تعتبر رؤية شخصية خاصة من جانب الفنان . ففى عالم تعتبر فيه العربة الحربية مثلا رمزاً فخماً للشجاعة والقوة ، نجد الفنان يرسم عربة يقودها فأر ، وهو معروف بالجبن . أو نجد الفنان يرسم حماراً يقود مركباً [الصورة ٨٠] ، أو يرسم أسداً يلعب الضامة وهى لعبة شبيهة بالشطرنج مع ظبى كان من المفروض أن يكون فريسة سهلة لهذا الأسد [الصورة ٧٥] وهكذا . ولا جدال فى أن هذه الرسوم الكاريكاتيرية التى رسمها هؤلاء الكاريكاتيريست الأوائل PROTO-CARTOONISTS تعبِّر عن مدى قدرة الرسامين المصريين القدماء على التعبير الساخر .

ومع ذلك فلم يكن التهكم أو السخرية نيَّة مقصودة وراء جميع الرسوم الكاريكاتيرية ، خصوصاً تلك الرسوم التى تؤدى فيها الحيوانات الأعمال التى لا يقوم بها إلا الآدميون . فمن المحتمل أن تكون هذه الرسوم فى واقع الأمر عبارة عن صور توضيحية ILLUSTRATIONS لقصص أو أساطير أو حكايات أو خرافات شعبية ذات مغزى خاص ، ولكن نصوصها فقدت تماماً ، أو على الأقل لم يتم العثور على أى نص منها حتى الآن [الصورة ١٣ / ألوان والصور ٧١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٩٠] .

الفصل السابع

الصيد والمعارك الحربية

ظهرت مناظر «الصراع» ومناظر المعارك الحربية فى مصر منذ بداية عصر الأسرات ، متمثلة فى «الألواح» PALETTES – كلوح الملك نارمر – وفى المناظر المحفورة على رؤوس الصولجانات . وقد نفذت بعض هذه المناظر من الناحية الفنية بأعمال النحت البارز الكاملة الصنع ، تمثل الملك وهو يقوم بتأديب العدو . كما نفذ بعضها الآخر فى شكل اسكتشات سريعة تمثل رجلين يتصارعان [الصور ٢٨ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٣.] .

ولاشك فى أن مثل هذه الرسوم كانت رسوماً تجريبية أو تحضيرية لأعمال التصوير أو النحت البارز التى كان يجرى تنفيذها على أسطح اللوحات الحائطية . ومن المحتمل أيضا أن تكون بعض هذه الرسوم والإسكتشات مجرد أعمال فنية كان يقوم بها الفنان لمسرته الشخصية أو لمزاجه الخاص .

وفى وادى الملوك بطيبة الغربية ، عثر على شقفة عليها رسم يمثل احدى الملكات راكبة عجلة حربية وتشترك فى معركة تحت وابل من السهام . وقد يكون المقصود بهذا الرسم نوعاً من النقد الساخر ، كما يحتمل ان يكون صورة توضيحية لنص مفقود لأسطورة أو حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقى PARODY [الصورة ٩٠] .

أما مناظر الصيد والصراع بين الحيوانات فلها تاريخ طويل فى مصر القديمة . ويعتبر منظر «الصيد فى الصحراء» من المناظر المألوفة المصورة أو المنحوتة نحتاً بارزاً على جدران المقابر الخاصة ، حيث يظهر المتوفى فى صحبة مجموعة من كلاب الصيد ، وهو يمارس متعة مطاردة الحيوانات الصحراوية والإيقاع بها [الصورتان ٨ ، ٩ / ألوان والصورة ٩٩ عادية] .

وقد عثر على العديد من قطع الشَقف بدير المدينة بغرب طيبة ، عليها رسوم تجريبية أو تحضيرية ، تمثل الدراسات التى كان يقوم بها الفنانون للتعبير عن مناظر مطاردة كلاب الصيد للغزلان أو للضباع [الصور ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨] . ومن فحص هذه الرسوم يتبين لنا أن الفنانين أو مصممى المناظر كانوا يبذلون جهداً واضحاً لإجادة التعبير عن ديناميكية حركات الحيوانات أثناء عمليات المطاردة .

وكانت الحرية الواسعة التى يمارسها الفنانون الذين كانوا يضعون الخطوط الأساسية لتصميم مثل هذه المناظر ، تتطلب بداهة أن يكون هؤلاء الفنانون على قدر كبير من الخبرة والمهارة الفنية ، ومتمرنين تماماً على رسم هذه الخطوط بدقة وعناية معبرة .

ولعل هذا هو السبب فى العثور على عدد كبير من قطع الشقف التى تحمل على أسطحها تلك الدراسات التجريبية لرسم هذا الموضوع «الصعب» الذى يتطلب عناية أكبر وأصعب من العناية التى يبذلها الفنان عند رسم الخطوط الأساسية لمناظر الحياة اليومية الأخرى والأسهل تناولاً . ويمكن القول بأن الرسوم والاسكتشات الخاصة بمناظر الحياة اليومية كانت رسوماً تحضيرية لأعمال فنية أخرى كالتصوير أو النحت البارز ، ولم تكن رسوماً تجريبية – مثل رسوم مناظر الصيد – قصد بها أن تكون دراسات عملية تدريبية على تصميم مثل هذه المناظر .

الفصل الثامن

الحيوانات

كانت الحيوانات المختلفة من أهم موضوعات فن الرسم المصرى القديم التى وصلت إلينا . وتمثل هذه الرسوم قائمة ضخمة من مختلف أنواع الحيوانات ، كما تدل فى الوقت نفسه على أن رؤية الفنان لهذه الحيوانات كانت رؤية دقيقة انعكست فى دقة التعبير عن خصائص الحركة والشكل العام لكل حيوان اتخذه الرسام موضوعاً لعمله .

ونحن حالياً فى أواخر القرن العشرين الميلادى ، لا نكاد أن نجد رساماً أو مصوراً واحداً يمكن وصفه بأنه «رسام متخصص فى رسم أو تصوير الحيوانات» . وذلك بعكس الحال فى القرن الماضى حيث نجد مصوراً كبيراً مثل تولوز — لوتريك الذى أبدع صوراً ورسوماً للخيول التى كانت لها أهمية اقتصادية كبرى فى زمنه ، وتعتبر صور الخيول التى تركها هذا الفنان فريدة فى نوعها وقيمتها الجمالية .

ومع ذلك فإن قبائل الاسكيمو التى تعيش حالياً فى منطقة خليج هدسون مازالت تصنع تماثيل حجرية للحيوانات التى تعتمد عليها فى حياتها مثل الفقمات SEALS وأفيال البحر WALRUSES وغيرها من حيوانات البيئة فى المنطقة القطبية الشمالية .

وبالرغم من أن الأنسان الحديث الذى يعيش فى هذا العصر قد أصبح بعيداً تماماً عن معايشة الحيوانات بأنواعها المختلفة ، إلا أن هذا الانسان يقف مبهوراً – أو على الأقل معجباً – بصور ورسوم الحيوانات والطيور المختلفة التى أبدعها الفنان المصرى القديم منذ الآف السنين .

ولقد حرص الفنان المصرى على تقديم كل أنواع الحيوانات التى يعرفها ، سواء أكانت من الحيوانات المتوحشة أو من الحيوانات المستأنسة .

ويمكن القول بأن الرسوم التى عثر عليها والتى تمثل مناظر مختلفة لهذه الحيوانات ، تنقسم إلى قسمين رئيسيين : فمنها ما هو رسوم تحضيرية لمناظر جرى تصويرها أو نحتها على الجدران ، ومنها ما هو رسوم رسمها الفنان لنفسه كتسجيل لحركة عابرة قام بها حيوان معين وأراد الفنان ان يعبر عنها إلى غير ذلك من الأغراض الشخصية الأخرى [الصورتان ٨ ، ١٤ / ألوان والصور من ٩٤ حتى ١٢٤ عادية] .

وفى كثير من المقابر التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الحديثة نرى الكثير من المناظر التى تصور المتوفى أو زوجته وهو يحتفظ بحيوان «مدلل» يقبع تحت مقعده أو مقعد الزوجة . وذلك بالاضافة إلى المناظر التى تمثل الحيوانات والطيور الأليفة المنزلية التى كان يرعاها صاحب المقبرة ، ومناظر صيد الأسماك والطيور والحيوانات المتوحشة .

وفى جميع هذه المناظر نستطيع أن نلمس بسهولة كيف استطاع الفنان المصرى القديم أن يعبر عن الخصائص المميزة لكل نوع من هذه الحيوانات .

وتدل الرسوم التحضيرية والرسوم التجريبية التى صممها الرسام للتعبير عن مناظر تلك الحيوانات فى مختلف الأوضاع والحركات ، على أن الرسام المصرى كان يجد متعة خاصة اثناء قيامه بوضع الخطوط الأساسية لكل رسم ، لأنه كان يجد فرصته فى التعبير الحر عن مهارته ورؤيته الشخصية ، ويتحرر من قيود الفن وقوالبه التقليدية الجامدة .

الفصل التاسع

العمارة

بالرغم من كثرة المنشآت المعمارية الضخمة التي تركها قدماء المصريين من معابد ومقابر ومنشآت أخرى ، إلا أننا للأسف لم نعثر إلا على آثار قليلة للرسوم والخرائط المعمارية التى صممت على أساسها تلك المنشآت . وقد رسمت هذه الرسوم الهندسية التحضيرية على صفحات من أوراق البردى أو على أسطح قطع الشقف .

ولا شك فى أن هذه الرسوم الهندسية والخطط المعمارية قد صممت بمعرفة المهندسين أو رؤساء البنائين لإرشاد البنائين والعمال التنفيذيين إلى الطريقة التى سيتم بها البناء فى جزئياته وفى شكله العام .

وضمن هذه الآثار القليلة من الرسوم الهندسية والخطط المعمارية ، عثر على أمثلة نادرة خاصة بتصميم بعض المقابر المحفورة فى بطن الجبل ، أو خاصة بتصميم بعض تفاصيل الأجزاء والأركان الرئيسية لبعض المعابد [الصور ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٢٥ ، ١٣١] . ولحسن الحظ استطعنا أن نلمس مدى التطابق بين هذه الرسوم والمقابر التى شيدها بعض الرعامسة لأنفسهم فى وادى الملوك ، وأن نلاحظ أيضا أن من بين تلك الرسوم الهندسية رسماً لطريقة توزيع الأشجار التى ستقام فى الحديقة المقدسة أمام أحد المعابد .

وفى بعض الأحيان كان من الضرورى أن يقوم واضع التصميم المعمارى لأحد المعابد ، برسم صورة تخطيطية هندسية كاملة للشكل الذى سيصبح عليه المعبد كله أو جزء منه – كقدس الأقداس مثلا – بعد ان تكتمل أعمال البناء والتشييد . وذلك ليستعين بها البناؤون والعمال التنفيذيون [الصورة ١٢٨] .

وبطبيعة الحال فإن هذه الرسوم الهندسية والتصميمات المعمارية ليست على قدر من الجمال الفنى إذا قارناها بالرسوم التى تحدثنا عنها فى الفصول السابقة . ولكنها مع ذلك تعطينا فكرة واضحة عن الخطط الهندسية والمعمارية التى كان يجرى على أساسها بناء المعابد أو حفر المقابر بداخل الجبل .

وفى بعض هذه الرسوم حرص المصمم على إدراج بعض البيانات عن المقاييس الحقيقية للبناء فى صورته النهائية [الصورتان ١٢٦ ، ١٢٧] . كما كان المصمم يستعمل بعض الرموز الهندسية ، حيث كانت الخطوط «المحورية» تدل على أن النموذج الذى خططه المصمم نموذج متكرر ومتماثل فى أجزاء معينة من البناء . كما أن استخدام شبكة المربعات فى المسقط الأفقى يدل على كيفية تحديد مساحات التقسيمات الداخلية للبناء .

ومن أهم ما عثر عليه من رسوم هندسية ،بردية محفوظة الآن بمتحف تورين ، عثر عليها عالم المصريات «لبسيوس» الذى قرر أنها تتضمن التصميم المعمارى الخاص بمقبرة رمسيس الرابع بوادى الملوك . وقد ظلت هذه البردية معروفة بهذا المعنى إلى أن قام سير آلان جاردنر وهوارد كارتر بعمل مشترك أجريا فيه مطابقة بين المقاييس المذكورة بهذا التصميم المعمارى والمقاييس الفعلية لمقبرة رمسيس الرابع ، وتبين للعالمين أن هناك اختلافات كثيرة فى تلك المقاييس . ولكن بالنظر إلى التطابق فى معظم أجزاء الشكل العام للمقبرة المرسوم على البردية والمنفذ فعلا فى بطن الجبل ، فإن الراجح الآن هو اعتبار التصميم المرسوم على البردية خاصاً باحدى مراحل العمل بهذه المقبرة ، وأن التصميم المعمارى الفعلى لهذه المقبرة ، قد تغير فى مرحلة تالية على رسم هذا التصميم المبدئى .

وقد عثر أيضا على قطعة من الحجر الجيرى ذات سطح مستو ويبلغ طولها نحو ٨٠ سنتيمترا ، وقد رسم على هذا السطح تصميم معمارى لمقبرة أخرى من عصر الرعامسة وهى مقبرة رمسيس التاسع [الصورة ١٣٠] .

وبالرغم من أن هذا الرسم لا يتضمن تفصيلات كثيرة مثل التفصيلات التى يتضمنها التصميم المعمارى المرسوم على بردية تورين ، إلا أن الخطوط الهندسية الواردة فيه والتى صممها المهندس أو رئيس البنائين تبين لنا بوضوح تام أن تقطيع الأحجار وحفر الجبل لتشييد الممرات والحجرات بداخل هذه المقبرة البالغة التعقيد من الناحية الهندسية والمعمارية ، كان لا بد أن يتم طبقاً لخطة هندسية مرسومة ترشد البنائين والعمال التنفيذيين إلى الاتجاهات والفراغات المطلوب حفرها بداخل أعماق الجبل .

● ● ●

وهكذا تتبعنا الموضوعات التى عبر عنها فن الرسم عند قدماء المصريين من واقع ما تم العثور عليه مرسوماً على أوراق البردى أو على قطع الشقف أو مرسوماً كرسم تحضيرى لعمل فنى آخر لم يتم لسبب أو لآخر .

وقد تبين لنا أن الرسام المصرى القديم استطاع أن يعبر بكفاءة عالية عن عديد من الموضوعات أهمها : الرجل والمرأة والآلهة والطبيعة ، خصوصاً المظاهر الطبيعية التى كانت تؤثر فى حياة الإنسان ، أو كانت على صلة وثيقة بحياة الإنسان . كما رأينا مدى صرامة القوانين والنسب التى كان يتقيد بها الفنان فى عمله بالنسبة لبعض الموضوعات ، ومدى الحرية التى كان يتمتع بها الفنان بالنسبة لموضوعات أخرى .

ومن خلال ذلك كله استطعنا أن نعايش الفنان المصرى القديم الذى كان يضع الخطوط الأساسية للأعمال الفنية ، وأن نشاركه «لحظة الخلق الفنى» التى مرت عليها الآن آلاف السنين .

وبالرغم من أن الرسوم المصرية القديمة توضح نفسها بنفسها ، إلا أن المزيد من التأمل والقدرة على فهمها ، يجعل من مشاهدتها وتذوق جمالياتها متعة فنية لا حد لها .

المراجع :

GENERAL

BADAWY, ALEXANDER. *Ancient Egyptian Architectural Design: A Study of the Harmonic System*, Berkeley 1965.

CAPART, JEAN. *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, 2 vols., Paris 1927, 1931.

CARTER, HOWARD and ALAN H. GARDINER. 'The Tomb of Ramesses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb', *Journal of Egyptian Archaeology*, IV (1917), pp. 130–58.

CLARKE, SOMERS and R. ENGELBACH. *Ancient Egyptian Masonry: The Building Craft*, Oxford 1930.

COONEY, JOHN D. 'Reliefs from the Tomb of Nes-peka-shuti', no. 35, plates 56–9, *Five Years of Collecting Egyptian Art, 1951–1956*, The Brooklyn Museum, Brooklyn, N.Y., 1956.

DAVIES, NINA M. DE GARIS. *Ancient Egyptian Paintings*, edited by Alan H. Gardiner, 3 vols., Chicago 1936.

DAVIES, NORMAN DE GARIS. 'The Work of the Titus Memorial Fund', *The Egyptian Expedition 1916–1919*, Supplement to the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art (July 1920), pp. 24–33.

——*The Tomb of the Vizier Ramose*, Mond Excavations at Thebes, I, London 1941.

——*The Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes*, The Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition, XI, 2 vols., New York 1943.

ENGELBACH, R. (ed). *Introduction to Egyptian Archaeology, with special reference to the Egyptian Museum, Cairo*, 2nd edn, Cairo 1961.

GARDINER, SIR ALAN. *Egyptian Grammar*, 2nd edn, fully revised, London 1950.

HAYES, WILLIAM C. *The Scepter of Egypt*, 2 vols., New York 1953, 1959.

IVERSEN, ERIK. 'The Canonical Tradition', in *The Legacy of Egypt*, edited by J. R. Harris, 2nd edn, Oxford 1971, pp. 55–82.

IVERSEN, ERIK, in collaboration with YOSHIZAKI SHIBATA. *Canon and Proportion in Egyptian Art*, 2nd edn, Warminster 1975.

KAISER, WERNER (Introduction by). *Ägyptisches Museum Berlin*, Berlin 1967.

LHOTE, ANDRÉ. *Les Chefs-d'oeuvre de la peinture égyptienne* (Arts du Monde), Preface by Jacques Vandier, Paris 1954.

MEKHITARIAN, A. *Egyptian Painting*, translated by Stuart Gilbert, Geneva 1954.

OMLIN, JOS. A. *Der Papyrus 55001 und seine Satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften*, Catalogo del Museo Egizio di Torino, Serie Prima – Monumenti e Testi, III, Turin 1971.

PARKER, R. A. 'Ancient Egyptian Astronomy', in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 276 (1974), pp. 51–65.
PIANKOFF, ALEXANDRE. *The Tomb of Ramesses VI*, Bollingen Series, XL, Egyptian Religious Texts and Representations, I, edited by N. Rambova, 2 vols., New York 1954.
SCHÄFER, HEINRICH. *Principles of Egyptian Art*, edited by Emma Brunner-Traut and translated by John Baines, Oxford 1974.
SMITH, WILLIAM STEVENSON. *Egyptian Sculpture in the Old Kingdom*, 2nd edn, Boston and Oxford 1949.
——*The Art and Architecture of Ancient Egypt*, The Pelican History of Art, Harmondsworth 1958.
TERRACE, EDWARD L. B. *Egyptian Paintings of the Middle Kingdom*, New York 1967.
VON BECKERATH, J. *Abriss der Geschichte des Alten Ägypten*, Munich 1971.
WILSON, JOHN, A. 'Ceremonial Games of the New Kingdom', *Journal of Egyptian Archaeology*, XVII (1931), pp. 211–20.
WINLOCK, H. E. *The Egyptian Expedition, 1925–27*, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York, section II, February 1928.
WOLF, WALTHER. *Die kunst Ägyptens; Gestalt und Geschichte*, Stuttgart 1957.

DRAWINGS

ANTHES, RUDOLF. 'Studienzeichnungen altägyptischer Maler', *Pantheon*, XXIV (September 1939), pp. 300–5.
BAUD, M. *Les Dessins ébauchés de la nécropole thébaine (au temps du Nouvel Empire)* (Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale, LXIII), Cairo 1935.
BRUNNER-TRAUT, E. *Die altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der deutschen Museen und Sammlungen*, Wiesbaden 1956.
——'Bildostraka und Buchmalerei', in *Das alte Ägypten*, vol. 15 of Propyläen Kunst-Geschichte, Berlin 1975.
——Egyptian Artists' Sketches. Figured Ostraka from the Gayer-Anderson Collection in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (forthcoming).
DARESSY, G. *Ostraca (Catalogue général du Musée du Caire, I)*, Cairo 1901.
DAVIES, NORMAN DE GARIS. 'An Architect's Plan from Thebes', *Journal of Egyptian Archaeology*, IV (1917), pp. 194–9.
——'Egyptian Drawings on Limestone Flakes', *Journal of Egyptian Archaeology*, IV (1917), pp. 234–40.
IVERSEN, ERIK. 'A Canonical Master-drawing in the British Museum', *Journal of Egyptian Archaeology*, XLVI (1960), pp. 71–9.
KISCHEWITZ, HANNELORE. *Le Dessin au pays des pharaons*, translated by Jean-Pierre Bercot, Paris 1972.
PETERSON, BENGT E. J. *Zeichnungen aus einer Totenstadt*, Bulletin of the Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities, Medelhavsmuseet, no. 7–8, Stockholm 1973.

Pieper, M. 'Die ägyptische Buchmalerei, vergleichen mit der griechischen und frühmittelalterlichen', *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, XLVIII (1933), pp. 40–54.
Schäfer, Heinrich. 'Ägyptische Zeichnungen auf Scherben', *Jahrbuch der Königlich preuszischen Kunstsammlungen*, XXXVII (1916), pp. 23–51.
Vandier-d'Abbadie, J. *Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh* (Institut français d'archéologie orientale: Documents de Fouilles, II), 4 vols., Cairo 1937–46.
Werbrouck, M. 'Ostraca à figures', *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire* (Brussels), 3rd series, IV, 5 (1932), pp. 106–9.
——'Ostraca à figures', *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire* (Brussels), 3rd series, VI, 6 (1934), pp. 138–40.
——'Ostraca à figures', *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire* (Brussels), 3rd series, XI; 2 (1939), pp. 41–5.
——'Ostraca à figures', *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire* (Brussels), 4th series, XXV (1953), pp. 93–111.

MATERIALS

Lucas, A. *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 4th edn, revised by J. R. Harris, London 1962.

مراجع مضافة إلى الترجمة العربية :

BAUD, Marcelle. *Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine* (au temps du Nouvel Empire). Mémoires de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire, tome LXIII. Le Caire, 1935.

BISSING, Fr. W. von, et REACH, Max. *Bericht über die malerischen Technik der Hawata Fresken im Museum von Kairo,* dans « Annales du Service des Antiquités de l'Egypte », tome VII, 1906, p. 64-70.

BLACKMAN, Aylward M. *The Rock Tombs of Meir,* vol. I-VI. Archaeological Survey of Egypt. London, The Egypt Exploration Fund (puis Society), 1914-1953.

CARTER, Howard. *The Tomb of Tut-ankh-Amen,* vol. I-III. London, Cassell, 1923-1933.

DAVIES, Nina M., with the editorial assistance of Sir Alan H. GARDINER. *Ancient Egyptian Paintings,* vol. I-II. Plates; vol. III. Descriptive Text. Chicago, The University of Chicago Press, 1936.

DAVIES, Nina M. *Egyptian Paintings.* London, Penguin Books, 1954.

DAVIES, Nina M., et GARDINER, Alan H. *La peinture égyptienne ancienne.* Préface et adaptation de Albert Champdor. Paris, Albert Guillot, 1953-1954.

DAVIES, Norman de Garis. The Metropolitan Museum of Art Robb de Peyster Tytus Memorial Series:

I. *The Tomb of Nakht at Thebes.* New York, 1917.
II-III. *The Tomb of Puyemrê at Thebes.* New York, 1922-1923.
IV. *The Tomb of Two Sculptors at Thebes.* New York, 1925.
V. *Two Ramesside Tombs at Thebes.* New York, 1927.

DAVIES, Norman de Garis. *The Tomb of Ken-Amūn at Thebes*, 2 vol. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1930.

DAVIES, Norman de Garis. *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes*, 2 vol. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1933.

DAVIES, Norman de Garis. *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Rē' at Thebes*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1935. — *The Tomb of Rekh-mi-Rē' at Thebes*, vol. I-II. New York, 1943.

DAVIES, Norman de Garis. Mond Excavations at Thebes:
I. *The Tomb of the Vizier Ramose*. London, The Egypt Exploration Society, 1941.
II. *Seven Private Tombs at Kurnah*. London, 1948.

DAVIES, Norman de Garis. *Five Theban Tombs*. Archaeological Survey of Egypt. London, The Egypt Exploration Fund, 1913.

DAVIES, Norman de Garis et GARDINER, Alan H. The Egypt Exploration Society Theban Tombs Series:
I. *The Tomb of Amenemhēt* (N° 82). London, 1915.
II. *The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I, and of his Wife, Senet* (N° 60). London, 1920.
III. *The Tombs of Two Officials of Tuthmosis the Fourth* (N°s 75 and 90). London, 1923.
IV. *The Tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'ankhamūn* (N° 40). London, 1926.
V. *The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmosĕ and Another* (N°s 86, 112, 42, 226). London, 1933.

FARINA, Giulio. ***La Pittura egiziana*. Milano,** Fratelli Treves, 1929.

FOX, Penelope. ***Tutankhamun's Treasure*. Oxford** University Press, 1951.

FRANKFORT, H. ***The Mural Painting of El-'Amarneh***. F. G. Newton **Memorial Volume. London,** The Egypt Exploration **Society, 1929.**

KLEBS, Luise. *Die Reliefs des alten Reiches* (2980-2475 v. Chr.). Material zur ägyptischen Kulturgeschichte. Heidelberg, C. Winter, 1915.

KLEBS, Luise, *Die Reliefs und Malereien des mittleren Reiches* (VII. - XVII. Dynastie, ca. 2475-1580 v. Chr.). Heidelberg, 1922.

KLEBS, Luise. *Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches* (XVIII. - XX. Dynastie, ca. 1580-1100 v. Chr.), Teil I: Szenen aus dem Leben des Volkes. Heidelberg, 1934.

LHOTE, André, et HASSIA. *Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne.* Préface de Jacques Vandier. Paris, Hachette, 1954.

LUCAS, A. *Ancient Egyptian Materials and Industries*, Third Edition. London, E. Arnold, 1948.

NEWBERRY, Percy E. *Beni Hasan*, I-IV. Archaeological Survey of Egypt. London, The Egypt Exploration Fund, 1893-1900.

PORTER, Bertha, et MOSS, Rosalind L. B. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings :*

I. *The Theban Necropolis.* Oxford, Clarendon Press, 1927. (Seconde édition sous presse.)
II. *Theban Temples.* Oxford, 1929.
III. *Memphis.* Oxford, 1931.
IV. *Lower and Middle Egypt.* Oxford, 1934.
V. *Upper Egypt : Sites.* Oxford, 1937.
VI. *Upper Egypt : Chief Temples.* Oxford, 1939.

SCHIAPARELLI, E. *Relazione sui lavori della Missione archeologica italiana in Egitto* (Anni 1903-1920). Vol. I. Esplorazione della « Valle delle Regine » nella necropoli di Tebe. Torino, R. Museo di Antichità, [1923].

SMITH, William Stevenson. *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, Second Edition, Boston, Museum of Fine Arts, 1949.

STEINDORFF, Georg et WOLF, Walther. *Die Thebanische Gräberwelt*. Leipziger ägyptologische Studien, Heft 4. Glückstadt-Hamburg, J. J. Augustin, 1936.

STOPPELAËRE, Alexandre. *Dégradations et restaurations des peintures murales égyptiennes*, dans « Annales du Service des Antiquités de l'Egypte » tome XL, 1940, p. 941-968, pl. CXXXVII - CXLVI.

WEGNER, Max. *Stilentwickelung der thebanischen Beamtengräber*, dans « Mitteilungen des Deutschen Instituts für ägyptische Altertumskunde in Kairo Band IV, 1933, p. 38-164, pl. III-XXIX.

WRESZINSKI, Walter. *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, I. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1923.

التعليق على الصور الملونة

من الصورة ١/ ألوان .
إلى الصورة ١٦/ ألوان .

[الصورة ١ / ألوان]

جزء من رسم لرأس ملك .

[عصر الرعامسة : ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]

مرسوم بالحبر الأسود والأحمر على سطح شقفة مهشمة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة رقم ٩ بوادى الملوك . والجزء المتبقى من الاسكتش التجريبى للعين والأنف والشفتين يدل على أن الفنان الذى صمم هذه الخطوط كان على مستوى عال من الكفاءة . ومع ذلك فيبدو أن هذا الفنان قد صادفته بعض المتاعب عند تصميم رسم ذيل حية الكوبرا بأعلى الجبهة حيث تبدو بعض التعديلات التى ما زالت واضحة . أمّا الكوبرا الثانية التى تظهر فوق الأذن ، فمن المحتمل أن تكون جزءاً زخرفياً من غطاء الرأس ، أو ربما رسمها الفنان كاسكتش إضافى لمحاولة تصحيح الرسم الأصلى للكوبرا الأولى .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
  والصورة مأخوذة عن «الكتالوج العام لآثار المتحف» .
- **مقاس الشقفة ٢٨ × ٢٧ سم .**
- **تصوير : جون روس .**



[الصورة ٢ / ألوان]
رسم لرأس ملك .
[عصر الرعامسة : ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .
رسم بالحبر الأحمر معدل بالحبر الأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى ، عثر عليها بدير المدينة . ويعتبر من أروع النماذج الخاصة بدراسة الصورة الملكية طبقا لقواعدها الصارمة . حيث رسمت الرأس من الزاوية الجانبية «بروفيل» ورسمت العين من الواجهة الأمامية . وكان من الضرورى أن يقوم الفنانون بعمل المئات من مثل هذه الاسكتشات والدراسات التجريبية لاتقان التعبير عن صورة الملك فى مختلف آثاره .

- **محفوظة حاليا بمتحف اللوفر بباريس .**
- **ارتفاعها ٢١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**



[الصوره ٣ / الوان]
رمز هيروجليفى يمثل وجه رجل من الواجهة الأمامية .
[عصر الرعامسة : ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]

كان الغالب فى الفن المصرى القديم أن يرسم وجه الانسان من الزاوية الجانبية «بروفيل» . ولكن فى هذا الرمز الهيروجليفى كان وجه الرجل يرسم من الواجهة الأمامية . وكان هذا الرمز يستخدم للتعبير عن كلمة «وجه» كما كان يستخدم أيضا للتعبير الصوتى عن كلمة «حر» ومعناها «فوق» . وكان يستخدم كثيراً فى النصوص الهيروجليفية . وبالنظر إلى ضرورة رسم هذا الوجه من الواجهة الأمامية ، فقد كان من الضرورى أن يتدرب الكُتّاب على رسمه بهذه الطريقة خصوصاً وقد اعتادوا على رسم الوجه من الزاوية الجانبية . ولهذا فاننا نلمس مدى الصعوبة التى واجهها الفنان أو الكاتب الذى رسم هذا الوجه فى الخطوط المترددة التى تحدد معالم الأنف والفم .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مرسوم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى .**
- **مقاسها ١٢ × ٦ سم .**
- **تصوير جون روس .**



[الصورة ٤ / ألوان]

بورتريه لسننموت وعليه شبكة مربعات

[الأسرة الثامنة عشرة . عهد حتشبسوت ١٤٩٠ - (٦٨) ١٤٧٠ق.م]

بورتريه مرسوم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى ، عثر عليها بمقبرة سننموت - رقم ٧١ - بالدير البحرى . ويمثل وجه سننموت وعلى رأسه باروكة شعر مستعار ، ويبدو أنفه شبه معقوف ، كما تبدو ذقنه سمينة وشبه مزدوجه . وقد قسم الرسم إلى ١٦ مربعا متساويا كطريقة تقليدية للمحافظة على النسب الفنية لرسم أجزاء الرأس [وإن كانت هذه النسب غير صحيحة فى هذا البورتريه] لذلك فمن المحتمل أن شبكة المربعات قد استخدمت لمساعدة الفنان فى نقل هذا الرسم على سطح أكبر مساحة . ويمكن عقد مقارنة بين هذا البورتريه وبورتريهات أخرى لسننموت مبينة بالصور ٢ ، ٣ ، ٤ عادية .

- **محفوظة حاليا بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**
- **ارتفاع رسم الوجه ٣ر٩ سم .**
- **تصوير : جون روس .**



[الصورة ٥ / ألوان]

الكاهنة «حرى أوبخت» تقدم القرابين للإله «بتاح سقر» .

[عصر الأسرة الحادية والعشرين حوالى سنة ١٠٠٠ق.م] .

تفصيل من رسم كامل على أوراق البردى [انظر الصور ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ عادية] يمثل الكاهنة «حرى أوبخت» وهى تبدأ رحلتها الطويلة فى العالم السفلى . وترتدى ملابس بيضاء مميزة ، وعلى رأسها باروكة من الشعر المستعار وقمع من الدهون العطرية . وتقوم بتقديم القرابين إلى الإله بتاح سقر [لا يبدو فى هذه الصورة ولكنه يظهر فى الصورة ١٧ عادية] . وتبدو القرابين مكومة فوق منضدة لها أربعة قوائم ، مزدانة ببتلات زهرية . وتتكون القرابين من قطع من اللحم والخبز والقرع وأزهار اللوتس وعناقيد العنب وأوراقه . أما جلد النمر الذى يبدو معلقا بالجهة اليسرى فقد استخدم كرمز شعائرى للإله أنوبيس إله الجبانة . وقد عثر على هذه البردية بمنطقة الدير البحرى .

- **البردية محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **ارتفاع الرسم ٨ر٢٣ سم .**
- **تصوير : جون روس .**



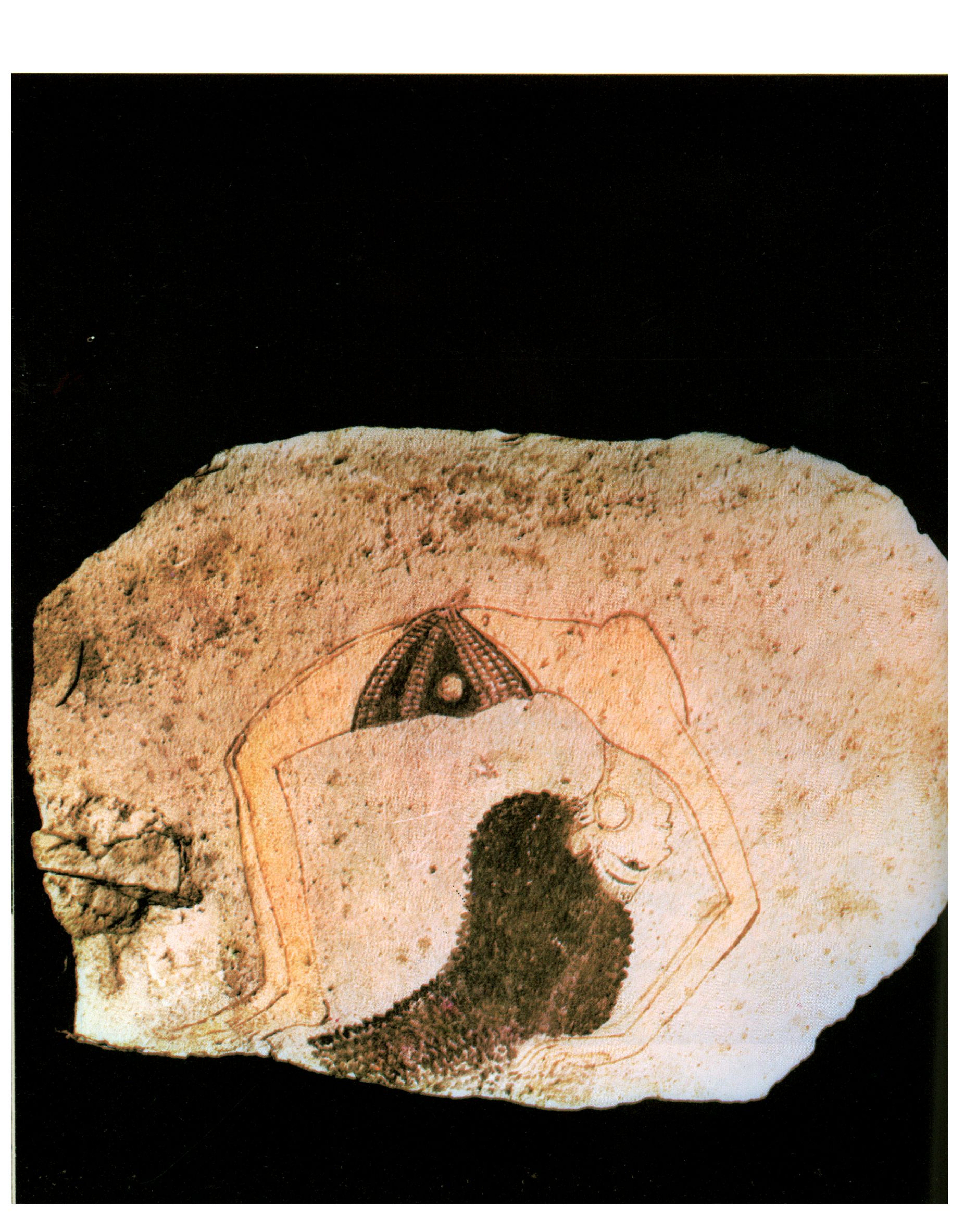
[الصورة ٦ / ألوان]

راقصة أكروباتية .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

اسكتش مرسوم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها فى دير المدينة ، يمثل وضعاً متكرراً ومشهوراً من أوضاع الرقص الأكروباتى . ويعتبر هذا الاسكتش من أروع نماذج فن الرسم المصرى القديم . وتظهر الراقصة شبه عارية إلا من رداء صغير يغطى وسطها وحلق يتدلى من إحدى أذنيها ، وتقوم بحركة شقلبة بهلوانية صعبة تمثل جزءاً من رقصة طقسية [انظر أيضا الصورتين ٦٧ ، ٦٨ عادية] . ويبدو أن الرسام قد رسم جسم الراقصة أولاً ، ثم قلب وضع الشقفة ليتمكن من رسم الرأس والوجه فى وضع البروفيل التقليدى ، ولذلك فقد ظهر القرط الذى يتدلى من أذنها فى وضع يتناقض مع قانون الجاذبية الأرضية . كذلك يبدو عدم التناسب فى موضع اتصال الرقبة بالكتفين ، وأيضا فى طول الذراعين بالنسبة لبقية أجزاء الجسم . ومع ذلك فإن التكوين الفنى فى مجموعه فيه قدر كبير من الانسجام والتوافق وتبدو الرقة والرشاقة فى الخطوط التى تمثل انحناءة الجسم وهفهفة الشعر ، الأمر الذى يهون كثيراً من شأن العيوب الفنية القليلة فى هذا الاسكتش .

- **محفوظة حالياً بمتحف تورين .**
- **مقاسها ٤ر١٠ × ٨ر١٦ سم .**
- **تصوير جون روس .**



[الصور ٧ / ألوان]

إمرأة تعزف على العود المِزْهَر .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر على شقفة من الحجر الجيرى عثر عليه بدير المدينة ويمثل امرأة عارية إلا من حلية عريضة تغطى أعلى صدرها . وتعزف المرأة على آلة وترية قريبة الشبه بالعود المِزْهَر الذى نعرفه ضمن الآلات الموسيقية الحديثة . ويبدو أن المرأة كانت تدير وجهها ناحية اليسار ولكن الشقفة قد كسرت فى هذا الموضع فلم يظهر من وجهها إلا الجزء الأسفل من رقبتها وذقنها . وترفع العازفة يدها اليسرى إلى أذنها لعلها كانت تتسمع الموسيقى التى يعزفها موسيقيون آخرون كانوا يشتركون معها فى العزف [وهى صورة كانت مألوفة فى نقوش العزف الموسيقى بكثير من مقابر الدولة الحديثة] . أما الخطوط الأساسية التى تحدد معالم الذراعين والثديين وآلة العود فتبدو فى غاية البساطة وجمال التكوين الفنى . ونلاحظ أن الثديين قد رسما من الواجهة الأمامية وهو أمر غير مألوف فى الفن المصرى حيث كان الصدر يصور دائما من زاوية البروفيل . إلا أن هذا الاستثناء كان مسموحاً به فى الصور والرسوم التى تمثل الوصيفات والراقصات وعازفات الموسيقى .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ١٠ × ١٠ سم .**
- **تصوير جون روس .**



[الصورة ٨ / ألوان]

وَشَق يعض أسداً

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]

والوَشَق حيوان من فصيلة السنانير [القطط] وهو بين القط والنمر ، رأسه كبير وذيله قصير . والاسكتش مرسوم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة رقم ٩ بوادى الملوك . وهو يعبر عن رسم تهكمي ساخر معناه أن «الأضعف» أصبح يتجرأ على «الأقوى» ويعضه . والكتابة الهيروجليفية بأعلى الرسم تعنى «[illegible] مصر العليا ومصر السفلى» . والأسد باعتباره ملك الوحوش يرمز فى هذا الرسم إلى الملك الذى يمكن أن يعضه أو يجرحه شخص أدنى منه مرتبة .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٣١ × ٥ر٣٩ سم .**
- **تصوير جون روس .**

1



[الصورة ٩ / ألوان]
صراع الثيران .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .
هذا الرسم الملون الرائع المملوء حيوية عثر عليه بدير المدينة مرسوماً بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى يمثل ثوراً هائجاً ينطح ثوراً آخر نطحةً قوية تقلبه أرضاً . وهو نموذج نادر المثال فى الفن المصرى القديم . وكان الثور موضوعاً لأعمال فنية عديدة طوال تاريخ الفن فى مصر القديمة . وقليلة هى الأعمال التى يمكن مقارنتها بالثورين المرسومين فى هذا النموذج . وقد وجد رسم آخر لصراع الثيران بمقبرة امنمحعت [رقم ٨٢ بطيبة] والتى يرجع تاريخها إلى ١٤٨٠ ق.م . كذلك فقد رسمت مناظر كثيرة للثيران بكثير من مقابر الدولة القديمة . ومن أجمل المناظر التى تصور الثيران فى عصر الرعامسة التابلوه الرائع الذى يصور رمسيس الثالث وهو يصطاد الثيران الوحشية المنقوش على جدار الصرح الأول بمدينة هابو . وكان لقب «الثور القوى» يطلق عادة على الحكام تمجيد قوتهم والاعتراف بها . ونلاحظ فى هذا الرسم ان الفنان لم يغفل التفاصيل التى تبدو فى لون جلد الثورين وفى شعر ذيليهما وحتى فى الروث الذى انبثق من مؤخرتيهما انفعالاً بشدة الصراع وعنفه .

- **محفوظة حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**
- **عرض الشقفة ١٨٫٤ سم .**
- **تصوير جون روس .**



[الصورة ١٠ / ألوان]

وجه البومة كرمز هيروجليفى .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم ملون للواجهة الأمامية لوجه بومة ، مرسوم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة . ويبدو أنه كان دراسة تجريبية للتمرين على رسم أو كتابة هذا الرمز الهيروجليفى لكى ينفذ بعد ذلك بالألوان الكاملة على جدران إحدى المقابر الهامة . وكان من المعتاد فى الفن المصرى القديم أن يرسم وجه الرجل أو الحيوان من الزاوية الجانبية «بروفيل» ولكن وجه البومة كان استثناء من تلك القاعدة ، وكان يرسم من الواجهة الأمامية التى تتبلور فيها أهم الخصائص الذاتية المعبرة عن البومة . ويلاحظ أن هذا الرمز الهيروجليفى كان يقصد به التعبير الصوتى عن حرف «م» . وقد حرص الرسام أو الكاتب على التعبير عن اتساع حدقتى عينى البومة ونظرتهما الثابتة . ويبدو أن هذا هو كل ما كان يهمه للتعبير عن وجه البومة أكثر من اهتمامه باتقان رسم بقية الأجزاء الأخرى لجسم البومة وشكلها العام .

- **محفوظة حاليا بمتحف فيتزوليم بكمبردج .**
- **مقاسها ١٤ × ١٠ سم .**



[الصورة ١١ / ألوان] .
طيور فى شبكة الصيد .
[عصر الأسرة الخامسة ٢٤٥٠ – ٢٢٩٠ق.م] .

رسم حائطى على أحد جدران مقبرة «نفر حر بتاح» بسقارة والتى يرجع تاريخها إلى عصر الأسرة الخامسة بالدولة القديمة ، يمثل طيوراً وقعت فى شبكة صيد نصبها الصياد . ويبدو الرسم وكأنه مرحلة تحضيرية لعمل من أعمال التصوير أو النحت البارز التى كانت ستشكل على نفس الحائط على أساس هذا الرسم . ومن النادر وجود مثل هذا المنظر الذى لم يكتمل العمل فيه على مثل هذا النحو . ولذلك فإن هذا الرسم يوضح لنا مدى العناية الفائقة والدور الهام الذى كان يقوم به الرسام الذى يضع تصميم الخطوط الأساسية للوحة . ومن هذه الزاوية يعتبر هذا التصميم من أروع ما خلفه الفنانون القدماء لمتعة العصور الحديثة [انظر أيضا الصورة ١٢٠ عادية] .

● **تصوير : جون روس .**



[الصورة ١٢ / ألوان]
كلب صيد من النوع المنقط
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]
معظم رسوم الحيوانات التى تركها لنا الفنانون المصريون القدماء كانت اسكتشات سريعة . ولكن من الواضح أن هذا الرسم الرائع لأحد كلاب الصيد يبين لنا قدر العناية الفائقة التى بذلها الرسام عند وضع الخطوط الأساسية التى تعبر عن الخصائص النوعية لهذه السلالة من كلاب الصيد ، والتى تبدو جلية فى شكل الرأس وغلظ الرقبة وقوة الكتفين والأرجل . مما يحتمل معه أن الرسام كان ينقل خطوطه من نموذج حى أمامه . وكان من المعتاد أيضا رسم الكلاب «السّلوقية» وهى سلاله أخرى من كلاب الصيد . وذلك على أساس أن أغلب المناظر التى صورت فيها الكلاب كانت مناظر للصيد . وقد صور الفنانون المصريون أيضا الكلاب المنزلية المدللة منذ عصر الدولة القديمة ، ثم فى عصر الدولة الوسطى بمقابر بنى حسن ، ثم فى عصر الدولة الحديثة كمقبرة رخميرع .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مرسوم بالحبر على شقفة من الحجر الجيرى بمقاس ١٧ × ٢٤ سم عثر عليها بطيبة الغربية .**
- **تصوير : جون روس .**



[الصورة ١٣ / ألوان] .

قط يرعى الأوز

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر على شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ويمثل أحد المناظر الساخرة التى عثر على الكثير منها بين آثار الفن المصرى القديم ، والتى تقوم أساساً على فكرة قلب الأدوار الطبيعية للحيوانات . وبعض هذه الرسوم كان من قبيل السخرية والتهكم ، كما يحتمل أن بعضها الآخر كان رسوماً توضيحية لإحدى القصص أو الحكايات الشعبية التى ضاعت ولم يتم العثور على نصوصها . ومازالت موجودة حتى الآن بعض الأغانى الشعبية المصرية التى تدور حول القطط . ونرى فى هذا الرسم قطاً يقوم برعى قطيع من الأوز كان من المفروض أن يكون فريسة للقط فى الأحوال العادية . ويبدو فى أعلى الرسم عش به أربع بيضات رسم بخطوط بسيطة . كما يبدو القط يحمل لفة بها حاجياته معلقة بعصا فوق ظهره ، تماماً مثلما يفعل الرعاة من البشر . وكان هذا الرسم من المناظر المشهورة حيث عثر على كثير من أمثاله .

[انظر الصورتين ٧٦ ، ٧٨ عادية] .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٥ر١٠ × ٨ر١٢ سم .**
- **تصوير جون روس .**



[الصورة ١٤ / ألوان] .

وعاء من الخزف المزخرف بالأسماك وزهور وبراعم اللوتس .

[الأسرة الثامنة عشرة (٥١) ١٥٥٤ - ١٣٠٥ق.م] .

كان فن زخرفة الأوانى والأوعية الخزفية فى عصر الدولة الحديثة يتراوح مابين التصميمات الزخرفية المبسطة أو استخدام شكل مفرد [انظر الصورة ١٥ / ألوان والصورة ٤٧ عادية] . ونلاحظ أن التصميم الزخرفى لهذا الرسم يتألف من منظر لبركة ماء فى الوسط ، انتظمت حولها مجموعة من الأسماك وزهور وبراعم اللوتس . كما نلاحظ أن الفنان لم يتقيد بقواعد التنسيق والتماثل الزخرفى ، حيث نجد السمكتين غير متساويتين ولا متوازيتين بداخل المساحة التى تتجمع فيها الوحدات الزخرفية المستخدمة . وربما كان هذا هو السبب فى تميز هذا الرسم بنوع من السحر والجمال الخاص .

- **محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **قطرها ١٧ سم .**
- **تصوير جون روس .**



[الصورة ١٥ / ألوان]

وعاء من الخزف المزخرف بعازفة على العود .

[عصر الأسرة التاسعة عشرة ١٣٠٥ - ١١٩٦ق.م]

تتألف الزخرفة فى هذا الوعاء من رسم لشابة صغيرة تبدو شبه عارية إلا من عقد على صدرها وحزام تحت بطنها . وهى تجلس فوق وسادة ناعمة وتعزف على آلة وترية ذات عنق طويل وتشبه آلة العود المِزْهر . وبأعلى المنظر تتدلى عناقيد العنب وفروعه المحمولة على عمودين فى شكل اللوتس . كما تتدلى زهرة لوتس متفتحة من ذراعها اليسرى ، وبرعم لزهرة لوتس من ذراعها اليمنى ، كما تطل زهرة لوتس أخرى من مقدمة رأسها بجوار قمع الدهون العطرية الموضوع فوق منتصف شعر الرأس . ونلاحظ وجود وشم يمثل الإله «بس» مرسوم على فخذها الأيمن . ويظهر خلفها قرد صغير يبدو انه يحاول أن يلفت انتباهها . ويبدو من طبيعة هذا المنظر الذى لا يخلو من الاغراء أن هذا الوعاء كان يستخدم فى المآدب والحفلات السارة .

- **محفوظ بمتحف فان أودهدين بلايدن .**
- **قطره ١٢ سم .**



[الصورة ١٦ / ألوان]

تفصيل من دراسة لزخرفة سقف .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

دراسة تجريبية لزخرفة سقف مقبرة ، مرسومة بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى ، عثر عليها فى وادى الملوك . وتبدو الوحدات الزخرفية ملونة ، وربما كانت هذه الوحدات المتكررة مستوحاة من شكل نباتى . ومعظم المقابر بجبانة طيبة ذات أسقف مزخرفة برسوم خيالية ، مثل الوحدات الزخرفية المتكررة التى تتألف من أشكال الطيور أو من رؤوس الثيران . وفى مقبرة «سنوفر» بطيبة نجد السقف مزخرفاً بوحدات من عناقيد العنب ، بشكل يعطينا الإحساس بأننا تحت تعريشة مظللة بأغصان العنب فى أحد البساتين . كما أن هناك مقابر كثيرة سقوفها مزينة بوحدات زخرفية هندسية .

- **محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ١٦ × ٩ سم .**
- **تصوير جون روس .**



- التعليق على الصور العادية .
  [أبيض وأسود] .
  [١٣٢ صورة] .

أولاً : الرجل .
ثانياً : المرأة .
ثالثاً : الصورة الملكية .
رابعاً : السماء والآلهة .
خامساً : الموسيقى والرقص .
سادساً : الصور الخيالية وصور الدعابة .
سابعاً : الصيد والمعارك الحربية .
ثامنًا : الحيوانات .
تاسعًا : العمارة .

أولا : الرجل

من الصورة (١)
إلى الصورة (١٠)

رأس رجل من الزاوية الجانبية .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة رقم ٦ بوادى الملوك . وهذا الرسم نموذج غير معتاد فى فن الرسم المصرى القديم ، حيث رسمت الخطوط بأكبر قدر من التبسيط . وإذا وضعنا فى الاعتبار معلوماتنا عن المراحل التاريخية لتطور فن الرسم المصرى لكان من الصعب إدراج هذا الرسم فى أية مرحلة من تلك المراحل ، اللهم إلا إذا اعتبرناه منتمياً إلى المرحلة الكلاسيكية القديمة جدا . ولكن من المحتمل أن يكون هذا الرسم نتيجة لاستمتاع الفنان بانسياب قلمه أو فرشاته فوق السطح المستوى للشقفة عندما كان يريد التعبير عن وجه رجل بأبسط قدر من الخطوط ، فجاء هذا البروفيل المحدد بالخط المجرد ، وهو أسلوب يذكرنا ببعض الأساليب الكلاسيكية القديمة التى كانت متبعة فى جنوب إيطاليا لزخرفة القازات . كما يذكرنا أيضا ببعض أساليب الرسامين المحدثين فى العصر الحالى ، كبيكاسو مثلا الذى رسم وجه رجل بهذا الأسلوب الكلاسيكى . ولاشك أن يد الفنان القديرة هى وحدها القادرة على رسم مثل هذا الوجه بأقل قدر من التفاصيل .

- **محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢٨ × ٢٧ سم .**
- **تصوير جون روس .**

[الصورة ١]





[الصورة ٢]

سننموت المشرف على بيت آمون .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد الملكة حتشبسوت
١٤٩٠ – (٦٨) ١٤٧٠ق.م] .

اسكتش لرأس سننموت المهندس المعمارى المفضل لدى الملكة حتشبسوت ، مرسوم على جدار ممر بمقبرته رقم (٧١) بالدير البحرى . ومازالت ظاهرة عليه شبكة المربعات التى استخدمت لتخطيط النسب الصحيحة لعناصر الوجه والرأس والرقبة والكتفين . والتى تدل أيضا على أن هذا الاسكتش ربما يكون منقولا مباشرة من الرسم التحضيرى المرسوم على شقفة الحجر الجيرى والموضح بالصورة ٤ / ألوان . ونلاحظ أن خطوط تحديد الكتفين فريدة فى هذا البورتريه . والنص الهيروجليفى المكتوب أمام الوجه يعرفنا بسننموت وأحد ألقابه وهو «المشرف على بيت آمون» . ومن الواضح أن الخطوط الأساسية لهذا الاسكتش قد وضعت بمعرفة فنان متمكن واثق بنفسه . ونلاحظ أن الخطوط بمنطقة أسفل الذقن وخلف الرقبة قد رسمت خطأ فى البداية ثم قام نفس الفنان بتصحيحها . كما رسم الفنان أيضا خطوطاً رقيقة لتحديد الخد وثنيات الرقبة والذقن المزدوجة وهى المعالم الرئيسية فى ملامح وجه سننموت [انظر الصورة ٤] .

● **تصوير : جون روس .**

بورتريه لسننموت على شبكة مربعات .
[**عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد الملكة حتشبسوت**
١٤٩٠ - (٦٨) ١٤٧٠ق.م] .

صورة بالأبيض والأسود لنفس الصورة رقم ٤ / ألوان التى تمثل رسما لرأس سننموت على سطح شقفة من الحجر الجيرى . وقد أوردناه هنا لتسهيل المقارنة بينه وبين ما تم تنفيذه بالرسم الحائطى المبين فى الصورة رقم (٢) . حيث نلاحظ بعض الاختلافات الطفيفة فى شكل الأنف والشفتين والذقن ونسبة طول الرقبة بالاضافة إلى الاختلاف الواضح فى شكل باروكة الشعر المستعار . ونظراً لأن الرسم المبين فى الصورة رقم (٢) كان رسماً تحضيريا لم يتم العمل فيه ، فقد كان من المتوقع أن يقوم الفنان بتعديل وتصحيح هذه الاختلافات .

- **محفوظة حاليا بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**
- **ارتفاع الرأس ٩٫٣ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٣]





رجال البلاط يعبرون عن ولائهم للملك .

[عصر الأسرة الثامنة عشر ، عهد أخناتون ١٣٦٥ - (٤٧) ١٣٤٩ق.م]

هذا واحد من أعمال النحت البارز العديدة التى لم يتم العمل فيها بمقبرة الوزير رعموزا رقم (٥٠) بجبانة طيبة . ولم يعبر الفنان هنا عن الملامح الشخصية لفرد معين كما هو الحال بالنسبة للبورتريهات الخاصة بسننموت ، ولكنه عبر عن عدد كبير من رجال البلاط الملكى وهم يقدمون ولاءهم واحترامهم لشخص الملك [أخناتون] الذى أحدث ثورة فى الفن المصرى كما أحدث ثورة فى العقيدة الدينية . وتبدو فى هذا الرسم بعض الأساليب الجديدة التى أحدثتها الثورة الفنية ، والتى تتبدى فى شكل بروفيل الأجسام وفى المبالغة فى تحديد ملامح الوجوه . ومن الطريف أن نشير هنا إلى أن رعموزا كان فى الخدمة الملكية فى عهد اخناتون ، وفى عهد أبيه «امنحتب الثالث» قبل ذلك . وربما كان هذا هو السبب فى وجود بعض اللوحات الحائطية التى تعبر عن الأساليب المستحدثة إلى جانب بعض لوحات حائطية أخرى تعبر عن الأساليب التقليدية السابقة .

- **تصوير : جون روس**

[الصورة ٥]





[الصورة ٦]

مبعوثون أجانب يعبرون عن ولائهم للملك .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة . عهد اخناتون ١٣٦٥ - (٤٧) ١٣٤٩ق.م] .

هذا الرسم يعتبر استمراراً للوحة السابقة المبينة بالصورة رقم (٥) . ولكن مجموعة الشخصيات هنا تتألف من سفراء ومبعوثين من الأجانب الليبيين والأفريقيين والآسيويين ، يقدمون فروض الطاعة والولاء لأخناتون . ونلاحظ أن الفنان قد أدمج هذه العناصر الأجنبية الثلاثة فى تركيبة فنية رائعة ، وقام بتنظيم هؤلاء الأجانب [ليبى وثلاثة آسيويين وأربعة أفريقيين] بطريقة ديناميكية تعبر عن جماعات الوفود والسفراء والمبعوثين الذين كانوا يحضرون من بلادهم البعيدة للتعبير عن الخضوع لحكم الفرعون وولائهم له . لذلك نرى الفنان وقد رسم مبعوثاً افريقيا فى المقدمة . يليه فى الصف الثانى مبعوث آسيوى ثم مبعوث افريقى ثم مبعوث آسيوى آخر . وفى الصف الثالث رسم الفنان أربعة مبعوثين ، افريقى ثم آسيوى ثم افريقى ثم ليبى يظهر فى مؤخرة الصورة . وبهذا كسر الفنان حدة الرتابة التي قد تظهر لو كان قد رسم كل عنصر من هذه العناصر الأجنبية فى صف خاص به . كما أعطانا الفنان إحساساً بتنوع أجناس السفراء والمبعوثين الذين كانوا يقدمون ولاءهم للملك . وفى هذه اللوحة وكذلك فى اللوحة السابقة نستطيع أن نلمس بوضوح مدى براعة وكفاءة الفنان المصرى وقدرته على وضع الخطوط الأساسية المعبرة عن الخصائص الذاتية لملامح المصريين وملامح الأجناس الأجنبية الأخرى .

- **من مقبرة رعموزا رقم (٥٠) بجبانة طيبة .**
- **تصوير : جون روس .**

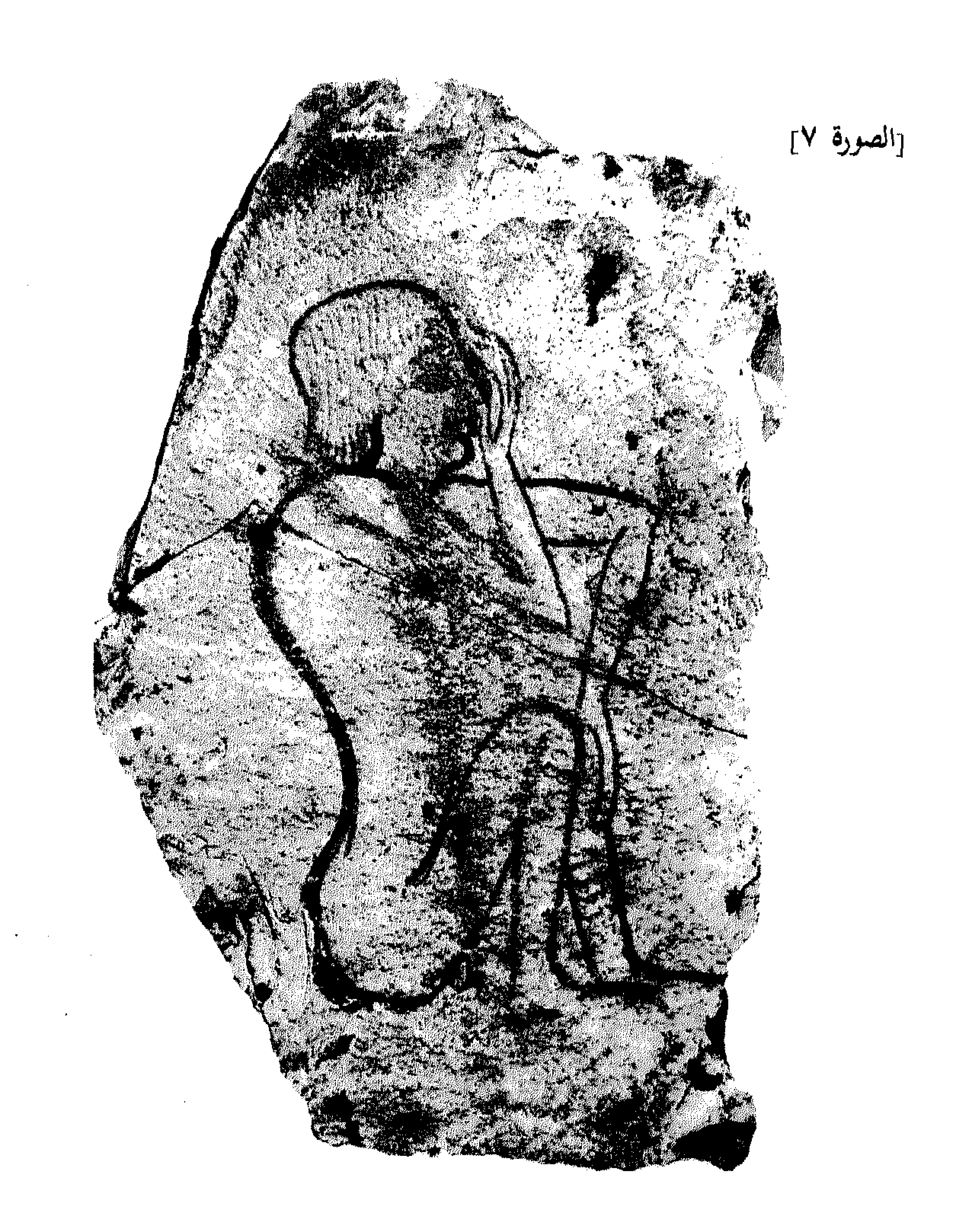
رجل جالس .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الأحمر على سطح شقفة صغيرة من الحجر الجيرى . عثر عليها بدير المدينة ، ويمثل محاولة أحد الفنانين فى التعبير عن وضع مألوف من مناظر الحياة اليومية التى كان يراها ويعايشها . فرسم رجلاً جالساً على الأرض وقد ثنى ركبتيه ، ووضع يده اليسرى على الركبة اليسرى ، ورفع يده اليمنى إلى وجهه وجبهته كما لو كان يفكر فى شيء ما يشغله . ونظراً لأن مثل هذا الوضع كان غير معتاد أو غير نمطى ، لذلك فقد كان يحتاج إلى قدر من التمرين والتجريب . وفى هذا النموذج نرى التعديل والتصحيح الذى طرأ على الخط الذى يحدد معالم ظهر الرجل الجالس . ولاشك أن الفنانين المصريين القدماء قد أجروا تجارب لا حصر لها فى رسم مثل هذه الاسكتشات على الشَّقَف تحضيراً وتجهيزاً لتنفيذها فيما بعد بوسيلة فنية أخرى . الأمر الذى تؤكده أعمال التصوير والنحت البارز فى العديد من المقابر التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الحديثة .

- **من المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .**
- **مقاساها ٨ر١٦ × ٨ر١٠ سم .**

[الصورة ٧]



اثنان من النوبيين معهما (؟) قط وحشى .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٠ ق.م] .

كانت العلاقات الوثيقة التى تربط بين مصر وبلاد النوبة التى تقع فى تخومها الجنوبية ترجع إلى عصر ما قبل الأسرات . ولذلك فقد اعتاد الفنانون المصريون القدماء على رسم وتصوير الملامح النوبية بإتقان منذ أقدم العصور . وهذا رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة رقم (٩) بوادى الملوك . ومن المحتمل أن يكون مجرد اسكتش تجريبى أو تحضيرى لمنظر بداخل احدى اللوحات الحائطية بجدران إحدى المقابر يمثل «إحضار الجزية» . وعلى عكس منظر السفراء والمبعوثين الأجانب باللوحة المرسومة على أحد جدران مقبرة رعموزا [الصورة رقم (٦)] نلاحظ فى هذا الر سم تداخلاً بين شكلى الرجلين ، كما نلاحظ أن كلاً منهما ينظر إلى الاتجاه العكسى ، وأن الوضع العام لجسدى الرجلين يمثل وضعاً من أوضاع الحياة العادية وليس وضعاً رسمياً لمجرد تسجيل شكلى الرجلين . والحيوان الذى اصطحبه الرجلان خلفهما غير واضح المعالم تماماً ، وربما يكون «وَشَقاً» أو قطا وحشيا يشبه النمر . كذلك فقد يكون الشيء الذى يحمله الرجل الأيمن على كتفه قوساً لقذف السهام . كما أن الملابس الجلدية التى يلبسها النوبيان والقرطين المتدليين من أذنيهما تعمق معطيات المنظر . ونشير أيضا إلى الخطوط التى عبر بها الفنان عن حركات أقدام هذين النوبيين ، حيث استطاع الفنان أن يعبر عن خطوات الانسان اثناء سيره فى الحياة اليومية بشكل طبيعى .

- **محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٤٤ × ٢٢ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٨]





[الصورة ٩]

صبيّان يصقلان قدراً .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة صغيرة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة يمثل منظراً غير مألوف فى مناظر الحياة اليومية التى رسمها أو صورها الفنان المصرى القديم . فالصبيّان يقومان بصقل احدى القدور باستخدام حجر مخصص لهذا الغرض . وربما يكون هذا الرسم رسماً تجريبياً لأحد مناظر الحياة اليومية فى ورشة لصناعة الفخار ، قام به الرسام تحضيراً لبعض مناظر الحياة اليومية باللوحات الحائطية التى ينوى الفنان تصويرها على جدران إحدى المقابر . وهناك نقوش كثيرة ترجع إلى عصر الدولة القديمة تمثل الكثير من الأعمال التى كان يقوم بها الخدم .

- **من متحف المصريات ببرلين .**
- **مقاسها ٥ر٩ × ١١ سم .**

رجل يجرى .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ ق.م]

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بمنطقة سقارة . ويوحى تصميم الخطوط بعدة احتمالات . فربما أراد الرسام أن يعبر عن منظر للحياة اليومية يمثل رجلاً راكعاً ، أو ينطلق جارياً وهو الأكثر احتمالاً . ونلاحظ أن الرجل يحمل شيئاً ما ويضمه إلى صدره ، كما أنه ينظر إلى خلفه كما لو كان يترقب شيئا ما يحدث خلفه . هذا وتعتبر شدة الحيوية فى هذا الرسم شيئا غير مألوف فى الفن المصرى .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسهما ١٨ × ١٨ سم .**

[الصورة ١٠]



ثانيا : المرأة

من الصورة (١١) .
إلى الصورة (٢٥) .

امرأة تمتطى حصاناً .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ ق.م] .

لم تكن مناظر راكبى الخيول من المناظر المألوفة فى الفن المصرى القديم ، ومع ذلك فهناك البعض منها وهى جد قليلة . وهذا رسم بالحبر الأسود والأحمر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بمنطقة دير المدينة ، يمثل امرأة عارية تمتطى حصاناً وتمسك بيدها اليسرى عصا طويلة . ونرى على صدرها حلية قد تكون من الخرز أو قد تكون وشماً ، فمن الصعب تحديد ذلك بدقة . وهناك رسم مماثل محفوظ بمتحف برلين ، وقد حددت شخصية راكبة الحصان العارية بأنها الإلهة عشتار إلهة الحب والحرب . ولكن ليس معنى ذلك وجود تطابق بين الرسمين ، إلا أن فكرة المرأة العارية التى تركب حصاناً ترجح احتمال أن يكون الفنان المصرى على علم بفكرة الرسم الآشورى .

- **محفوظة حاليا بمتحف فيتزوليم بكامبردج .**
- **مقاسها ٥ر٧ × ٣ر١١ سم .**

أميرة صغيرة تتناول الطعام .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد أخناتون ١٣٦٥ – (٤٧) ١٣٤٩ ق.م]

رسم فى غاية الجمال والرقة ، مرسوم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بين آثار القصر الشمالى بتل العمارنة . وبالرغم من غيبة النص الذى يعرفنا بشخصية الفتاة الصغيرة ، إلا أنه من الواضح تماماً أنها إحدى الأميرات الست من بنات اخناتون ونفرتيتى . ويعتبر هذا الرسم من أجمل أعمال الفن المصرى وأكثرها رشاقة ، وذلك من ناحية قدرة الفنان على التعبير عن الجسم الذى لم يتم نضجه الأنثوى بعد . وقد نحت الرسم جزئياً ، وذلك على أساس أن الخطوط الأساسية للرسم لم تكن مقصودة لذاتها ولكنها كانت رسماً تحضيرياً للنحت البارز أو الغائر ، وكان من المؤكد أن جميع هذه الخطوط الأساسية كانت ستختفى حتما تحت أزميل النحات لو كان النحت قد اكتمل فى صورته النهائية . ونرى الأميرة الصغيرة جالسة على وسادة ، وأسندت يدها اليسرى باسترخاء على سطح منضدة حافلة بأصناف الطعام ، وأمسكت بيدها اليمنى طيراً مطهواً توشك أن تقضمه . والتعبير الحركى لهذا المنظر وأمثاله يدل على الأسلوب والطابع الفنى الذى تميز به عهد اخناتون بالإضافة إلى الخصائص الأخرى لهذا الأسلوب مثل غلظ الشفتين وترهل البطن أو تدليها ونحافة الأذرع وطول الرقبة وارتفاع الحواجب ونتوء الذقن . ونلاحظ أن الفنان قد رسم القدمين كليهما فى مقدمة الوسادة ، وقد رسم الإصبع الإبهام للقدم اليسرى كبيرة ومتقدمة على نحو يؤكد وجودها وتسجيلها . كما رسم الفنان أيضا الثوب الضيق الشفاف الملتصق بجسم الأميرة بخطوط غاية فى الدقة والرقة .

- **محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **ارتفاعها ٥ر٢٣ سم .**



[الصورة ١١]

[الصورة ١٢]

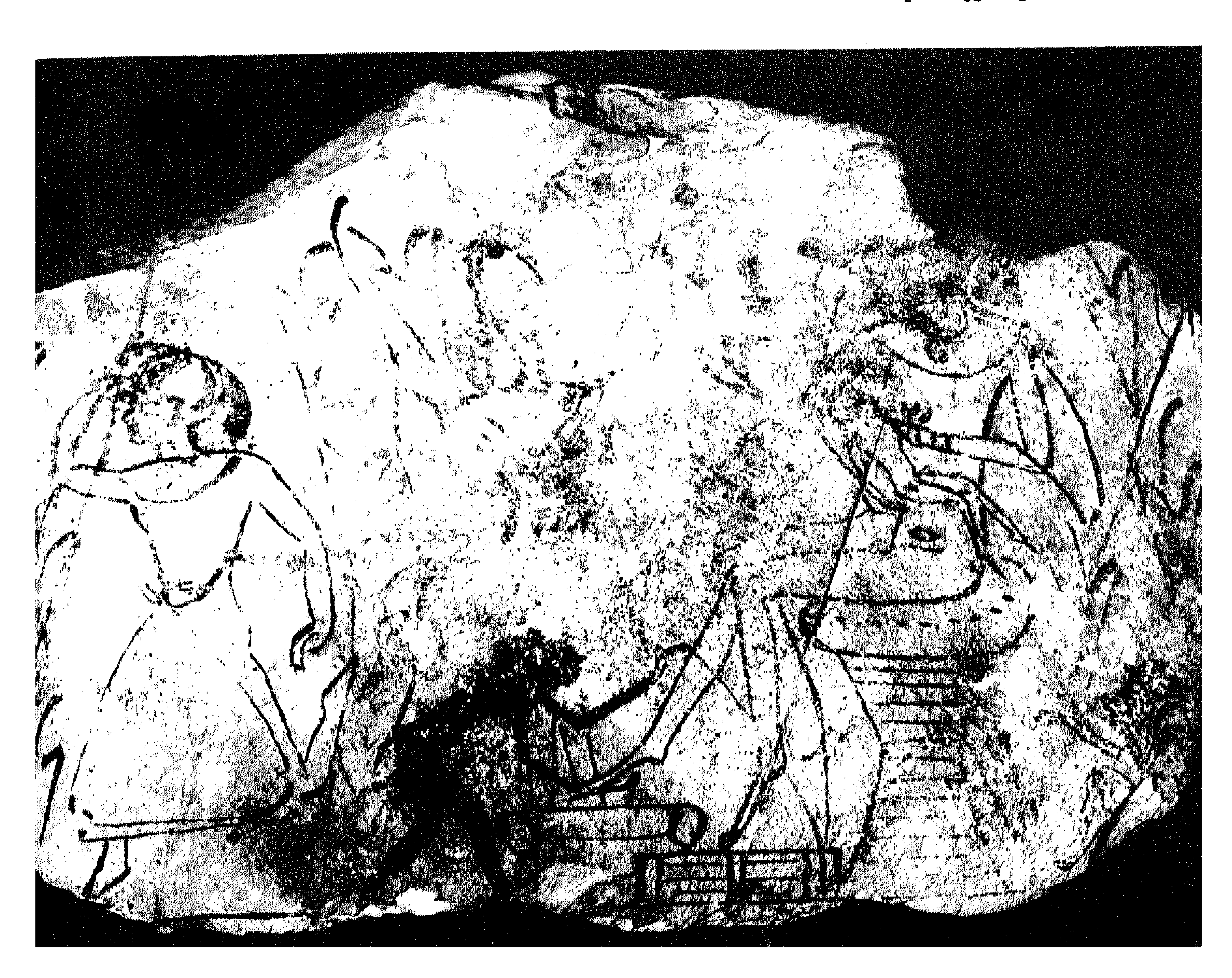
امرأة ترضع طفلا

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر على سطح شقفة صغيرة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة يمثل امرأة جالسة على مقعد مرتفع وترضع طفلًا . ونرى أمامها شكلين يمثل أحدهما خادمة صغيرة سوداء البشرة ، أما الشكل الثانى فقد زالت معظم معالمه إلا أننا نستطيع أن نستدل من بقاياه انه كان يمثل خادمة أخرى تحمل مرآة . كما يظهر فى الرسم أيضا شكلان آخران فى أقصى اليمين وأقصى اليسار ، حيث نرى خلف مقعد المرضعة قرداً من نوع البابون لعله من ضمن الحيوانات المنزليه المدللة ، كما نرى فى الناحية اليمن رجلًا يرتدى ملابس طويلة وشعر رأسه محلوق جزئياً . أما بقية عناصر المنظر الأخرى فيصعب الاستدلال عليها لسوء حالة الشقفة ، إلا أننا نستطيع أن نتبين أن فوق المقعد وسادة للزيادة فى راحة الجالسة ، كما نرى غرز الخياطة الجانبية لهذه الوسادة . كما نتبين بوضوح بعض الفروع والأوراق النباتية مما يوحى بأن المنظر كان خارجياً . ويعتبر هذا المنظر غير مألوف فى الفن المصرى القديم ، حيث من النادر العثور على منظر امرأة عادية ترضع طفلا . وكثيرا ما صورت الإلهة إيزيس وهى ترضع ابنها حورس ، ولكن المرأة التى تبدو فى هذا المنظر ليست إلهة ، وهى فى الغالب إحدي النبيلات أو من أميرات الأسرة المالكة .

- من المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .
- مقاسها ١٠ × ٦ سم .

[الصورة ١٣]



[الصورة ١٤]

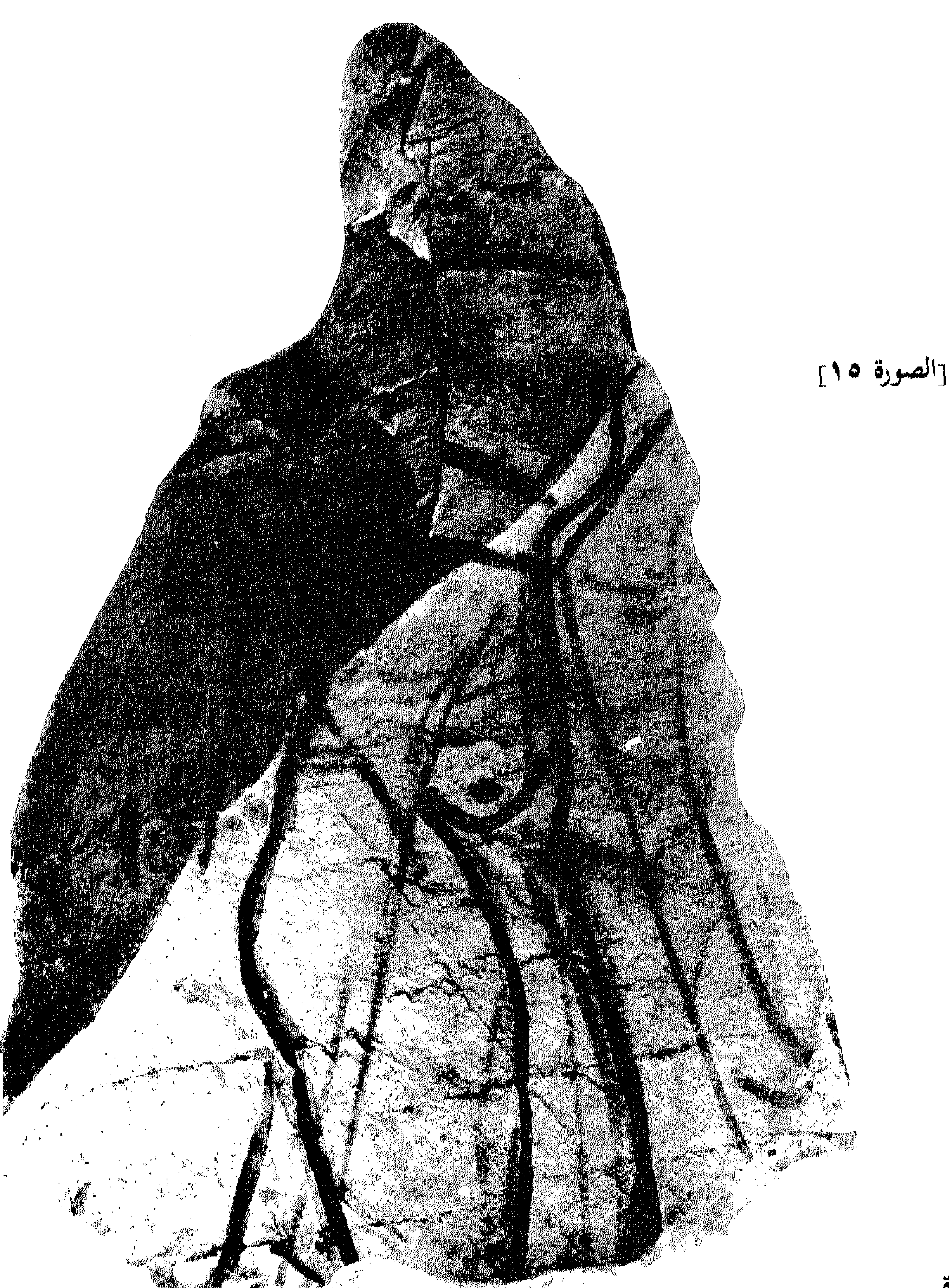


[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]

موضوع هذا الرسم هو نفسه موضوع الاسكتش السابق وقد عثر عليه مرسوماً بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى بدير المدينة . ونلاحظ وجود بعض الاختلافات بينه وبين الرسم السابق . فالخادمة هنا لا تقف أمام السيدة المرضعة ، ولكنها رسمت منفصله فى الجزء الأسفل ، وتبدو الخادمة أو الوصيفة وهى تحمل مرآة بيدها اليمنى ، وتحمل فى يدها اليسرى مكحلة أو وعاء لحفظ الألوان المستخدمة فى تلوين العيون يطل من أعلاه المرود أو الفرشاة . كما نرى السيدة المرضعة وهى تلبس فى قدميها صندلاً له بوز ملوى إلى أعلى . ويبدو التشابه واضحاً بين هذا الاسكتش والاسكتش السابق فى تماثل المقعدين المرتفعين وفى تماثل شكل الوسادتين حتى فى شكل غرز الخياطة الجانبية بكل وسادة . وبسبب وجود هذا التماثل الشكلى والموضوعى . يمكن القول بأن هذا المنظر كان من المناظر المطلوب تنفيذها بالتصوير أو النحت ، الأمر الذى تطلب رسم مثل هذه الاسكتشات التجريبية .

- **محفوظة حاليا بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **مقاسها ٥ر١٦ × ١ر١٩ سم .**

[الصورة ١٥]



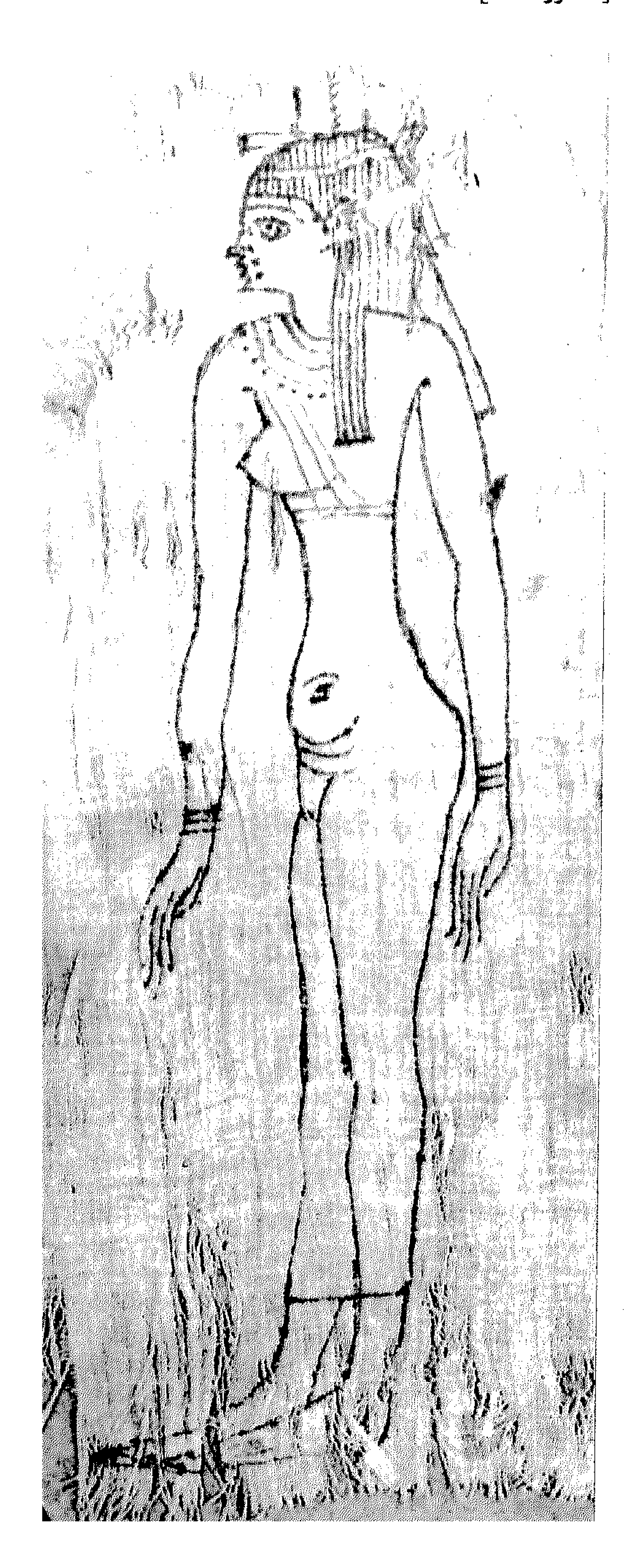
جذع امرأة .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بوادى الملكات بطيبة ، ويمثل جذع امرأة استدار قليلا عن وضع البروفيل التقليدى . ونلاحظ أن الخطوط الأساسية الأصلية قد صححت بالخطوط السميكة مما يحتمل معه أن الفنان كان يعانى بعض المشاكل فى تصميم وضع جسم المرأة فى زاوية مختلفة قليلًا عن زاوية وضع البروفيل الخالص . كما نلاحظ أيضا أن خطوط رسم ذراع المرأة قد رسمت متدلية من صدرها ، وهذا قد يعنى أن الفنان قد رسم الجذع أولًا على المساحة المتاحة من سطح الشقفة ، ثم رسم الذراع على الجزء المتاح المتبقى من تلك المساحة . وتظهر بالرسم أيضا خطوط خفيفة تمثل الرداء الشفاف الذى يظهر مفاتن جسم المرأة ، ولكن يبدو أن الفنان لم يكن مهتما بخطوط الرداء قدر اهتمامه بالخطوط التى تحدد معالم الجسم نفسه التى تبدو عارية تماماً تحت شفافية الرداء .

- **محفوظة حاليا بمتحف تورين .**
- **مقاسها ٢٤ × ٥ر١٦ سم .**

[الصورة ١٦]



رسم على كتان

[العصر البطلمى الرومانى بعد ٣٣٢ق.م]

رسم بالحبر على قطعة من قماش الكتان ، يمثل الإلهة إيزيس وهى ترتدى ثوباً ضيِّقاً وفى غاية الشفافية . ويبين لنا كيف تطورت خطوط رسم المرأة فى العصور المتأخرة ، حيث يدل اسلوب الرسم ونسبه على أن تاريخ هذا الرسم يرجع إلى العصر البطلمى الرومانى . ونلاحظ أن الخطوط هنا تبدو شديدة الشبه بخطوط الرسم الكاريكاتيرى إذا قورنت بالخطوط التى كانت مستخدمة فى العصور الأقدم . كما يبدو هنا أن الفنان كان على دراية تامة باعضاء الجسم الأنثوى بمقاييسه الجمالية التى كانت سائدة فى هذا العصر ، كالخصر النحيل والثدى النافر والردف البارز ، ولكن يبدو أن الفنان قد وجد صعوبة فى تركيب ووضع هذه الأعضاء جوار بعضها كوحدة واحدة متآلفة . وإذا رجعنا إلى المحاولات التجريبية التى أجراها الفنانون المصريون فى عصر الأسرة الثامنة عشرة وعصر الرعامسة لتبين لنا أنهم لم يعانوا صعوبة تذكر فى رسم الخطوط التى تحدد معالم جذع المرأة وبقية أعضائها ، وانهم كانوا على علم بتشريح هذه الأعضاء .

- **محفوظة حاليا بمتحف الأقمشة التاريخية بليون .**
- **مقاسها ٢٤ × ١٠ سم .**
- **تصوير : جيرودون .**



[الصور ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠]

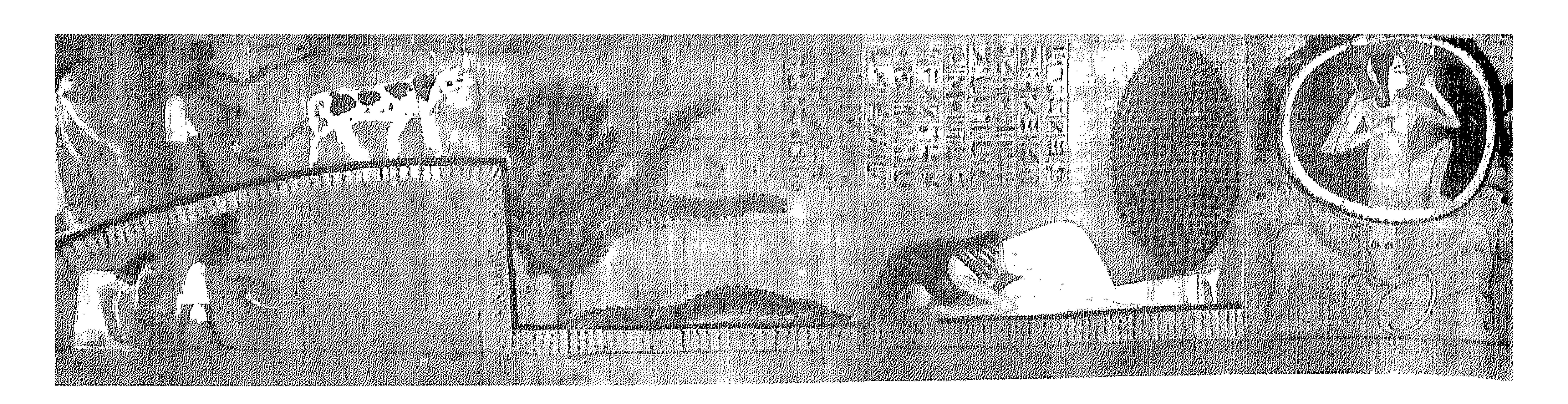
الكاهنة «حِرِى أُوبخْتْ» تدخل جنات النعيم .

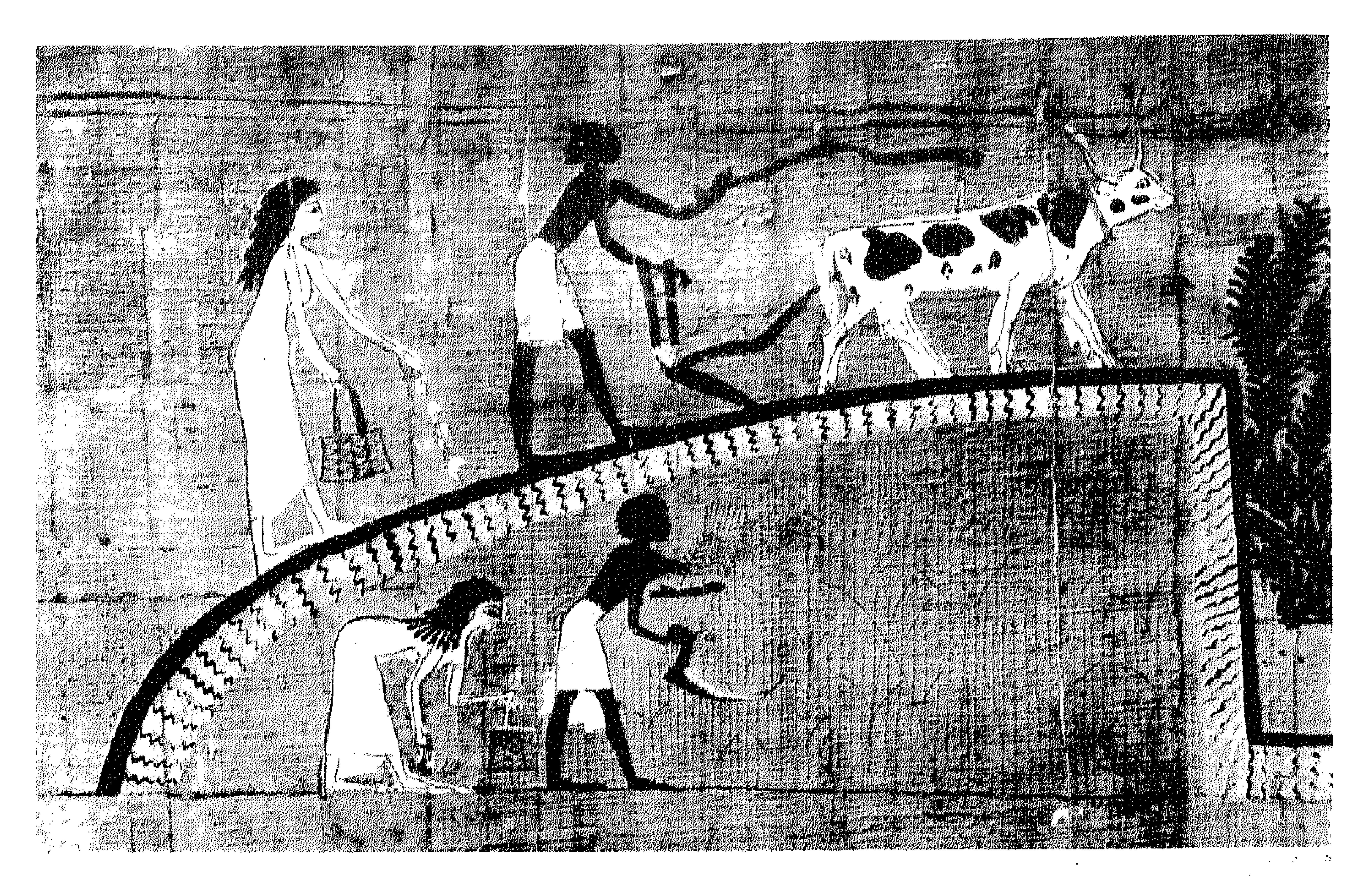
[عصر الأسرة الحادية والعشرين حوالى ١٠٠٠ق.م]

كانت الكاهنة «حِرِى أُوبخْتْ» منشدة فى معبد الإله آمون ، وهى حفيدة الكاهن الأعظم «مِنْ خِبِرْ رَعْ» وفى الدير البحرى عثر على بردية تتضمن مختصراً لكتاب الموتى الخاص بها ، وبه مجموعة من الرقيات السحرية والإرشادات التى تكفل لها السلامة من مخاطر العالم السفلى . وتعتبر هذه البردية واحدة من أعظم النماذج لفن الرسم المصرى القديم . والبردية مقسمة إلى عدة أقسام نتتبعها من اليمين إلى اليسار ، فنجد فى القسم الأول [الصورة ١٧ وأيضا الصورة ٥ / ألوان] حرى أوبخت وهى ترتدى ثوباً بسيطاً أبيض اللون وتلبس باروكة شعر مستعار فوقها قمع من الدهون العطرية ، وتقدم القرابين للإله بتَاح سُقَرْ وهو متقمص هيئة أوزيريس إله الموتى ، وتقف خلفه الإلهة إيزيس . وعلى حافة المنصة التى يجلس عليها الإله بتاح سقر نرى صارياً يتدلى منه جلد نمر كرمز للإله «أنُوبِيسْ» إله الجبانة .

وفى القسم التالى [الصورة ١٧ وتفصيله فى الصورة ٢٠] نرى منظراً للمتوفاة راكعة على ركبتيها فوق منصة منخفضة ، بينما يقوم الإلهان «رع حورس» على اليسار و«تحوت» على اليمين بصب ماء التطهير متمثلا فى سيل من علامة «عنخ» رمزاً للحياة ، ومن علامة «واس» – أى الصولجان – رمزاً للسيادة والسلطان والممتلكات . وفى المنظر التالى نرى حرى أوبخت وهى تُحيِّ مستبشرة بزوغ شمس يوم جديد ، وأمامها قرد من نوع البابون وهو حيوان يرتبط منظره غالباً بعملية بزوغ الشمس فى الصباح . ونرى أمامه «عين حورس» . وفى القسم التالى [الصورة ١٧ وتفصيله فى الصورة ١٩] . نراها ساجدة على الأرض وهى تشرب من مجرى المياه الطاهرة وأمامها تمساح يرمز إلى الإله «جب» إله الأرض . ونلاحظ أن هذا المنظر محدود من ناحية اليسار بإحدى أشجار الحور ومن ناحية اليمين باحدى أشجار الجميز . وفى القسم الأخير [الصورة ١٧ وتفصيله فى الصورة ١٨] نرى الكاهنة حرى أو بخت وقد استقرت فى النعيم الأبدى بعد أن حازت خلاصها . فتقوم ببذر الحبوب وراء حارث يحرث الأخطاط فى حقول النعيم . وفى القسم الأسفل من المنظر نراها وهى تجمع المحصول من وراء الحصّاد .

- **محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **ارتفاع البردية ٨ر٢٣ سم وطولها ١٩٨ سم .**





[الصورة ١٨]

[الصورة ١٩]





[الصورة ٢٠]

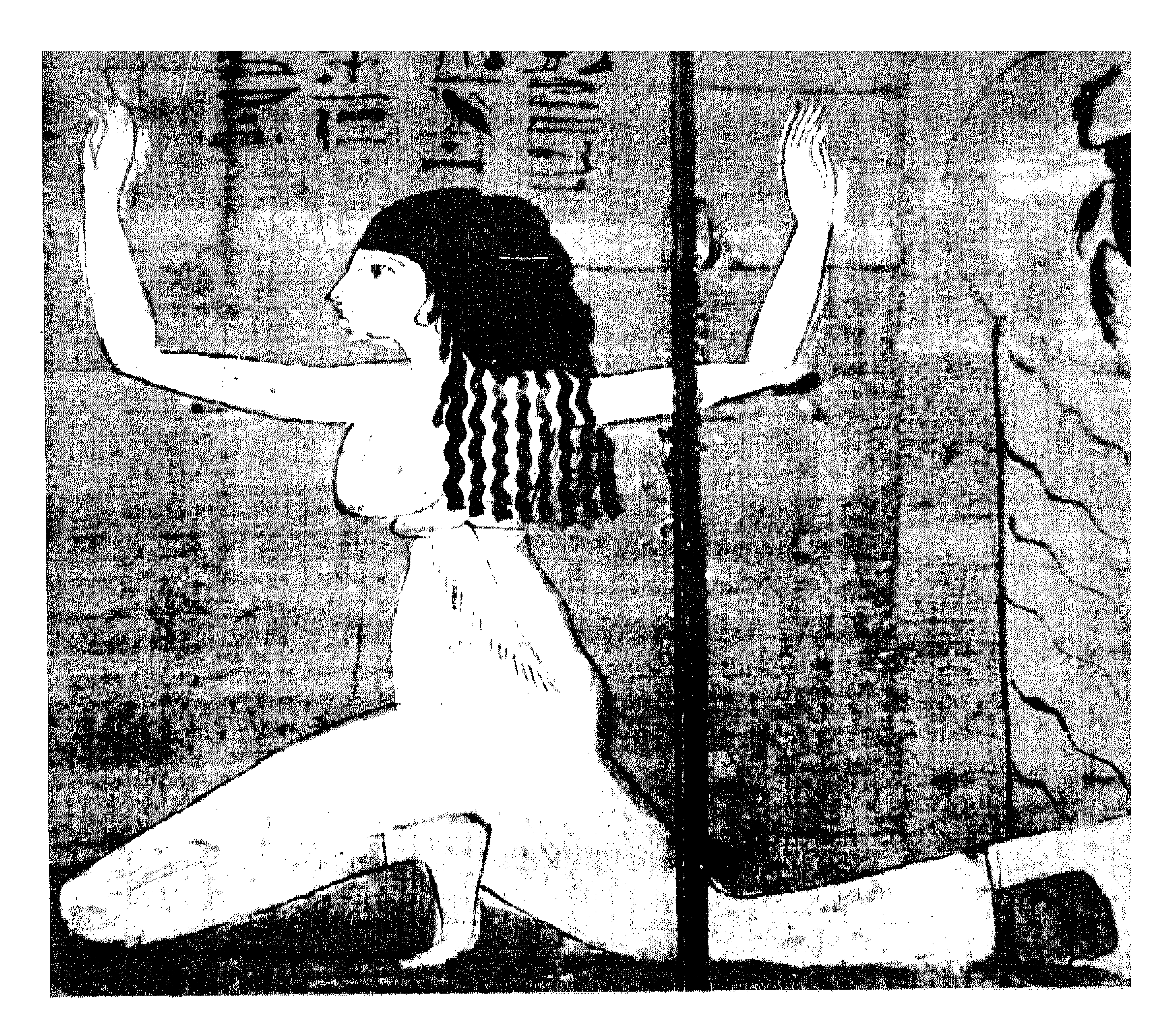
[الصورة ٢١]



محظية تتزين .
[عصر الأسرة العشرين ١١٩٦ - ١٠٨٠ق.م] .

منظر تفصيلى من البردية المسماه «بالبردية الجنسية» المحفوظة حاليا بمتحف تورين . وهى تتضمن وصفاً وتصويراً لسلسلة من المغامرات فى أحد بيوت الدعارة . ونرى فى المنظر محظية شابة رأسها مزدان بزهرة لوتس ، وهى تقوم بتلوين شفتيها بالفرشاة مستعينة بالنظر إلى مرآة تمسكها بيدها اليسرى . وبالرغم من أن هذه البردية ممزقة فى معظم أجزائها ، إلا أن ما تبقى منها يدل على أنها من رسم وتصميم فنان متمكن ، فالخطوط التى رسم بها اليد الممسكة بفرشاة التواليت ، وانثناءة قدمها تعتبر فى غاية الرشاقة . ولاشك أن هذا المنظر والمناظر الأخرى المماثلة له يعتبر إبداعاً حراً خالصاً من الفنان ، وليس تقليداً لعمل أو نموذج نمطى معروف من قبل .

- **محفوظة حاليا بمتحف تورين .**
- **مقاسها ١٥٫٧ × ١٠٫٢ سم .**



[الصورة ٢٢]

حِرِى أُوبِخْتْ خاشعة أمام الآلهة .

[عصر الأسرة الحادية والعشرين حوالى ١٠٠٠ق.م] .

منظر تفصيلى من بردية أخرى خاصة بنفس الكاهنة التى قدمناها فى الصور ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ . وتبدو هذه البردية على نفس المستوى الفنى الراقى للبردية السابقة . ونرى فى هذا المنظر الكاهنة حرى أوبخت فى وضع الركوع وقد رفعت ذراعيها إلى أعلى صلاةً وتعبداً . كما نلاحظ أن هذا المنظر أكثر تفصيلا لملامحها الشخصية ومعالمها الجسدية . وقد عثر على هذه البردية بالدير البحرى .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **ارتفاع البردية ٥ر٢٣ سم وطولها بالكامل ١٩١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

النائحات .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة (٥١) **١٥٥٤ – ١٣٠٥** ق.م] .

كان من المعتاد فى قبور طيبة التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الحديثة ، وكذلك فى البرديات المماثلة لهذه البردية التى تتضمن بعض فصول كتاب الموتى الخاص بالكَاتِب «آنى» أن نجد صوراً ومناظر نمطية خاصة بالنساء النائحات اللاتى كن يعتبرن جزءاً من الطقوس الجنائزية حيث يستقبلن موكب الجنازة ومومياء الميت وهى فى طريقها إلى القبر بكثير من النواح والعويل . وهذا الرسم الذى يمثل مجموعة من النسوة النائحات يبين لنا حدود رسم مثل هذا المنظر على أوراق البردى ، فالاختلافات قليلة جدا بين أشكال النائحات بالرغم من رسم رؤوسهن فى أوضاع مختلفة ، الأمر الذى يعطينا احساساً بأن الرسم قد تم طبقا لنماذج معروفة ومحددة سلفاً . ونلاحظ أن الرسام قد عَبَّر عن النواح والعويل بطريقة جيدة ، ولكنه لم يبذل عناية كافية لتحديد الخطوط الخاصة بتشريح جسم كل سيدة .

- **البردية مجهولة المصدر ومحفوظة حاليا بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **الرسم تم بالحبر الأسود والأزرق والأحمر .**
- **ارتفاع رسم الأشكال ٨ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٢٣]



تفصيل من بردية آنهاى .

[عصر الأسرة العشرين ١١٩٦ - ١٠٨٠ق.م]

هذا الرسم والرسم الذى يليه يمثلان مناظر من كتاب الموتى ، حيث نرى المتوفاة «آنهاى» - فى هذا المنظر - وخلفها شكل أصغر حجماً يرمز إلى الغرب حيث يوجد عالم الموتى . كما نراها وقد زينت رأسها بريشتين من ريش النعام وتمسك فى كل يد ريشة أخرى . وفى ذلك دلالة على انها اجتازت اختبار المحاكمة فى العالم الآخر . وتتدلى من رقبتها حلية على شكل قلادة تمثل الإلهة «ماعت» رمز العدالة وعلامة «عنخ» رمز الحياة . ونلاحظ أن ثوبها الشفاف ينسدل طويلًا حتى قدميها . كما أن الخطوط التى تحدد معالم الجسد الأنثوى قد رسمت بالعناية والدقة التى كانت تعتبر طابعاً عاماً تميز فن الرسم فى عصر الرعامسة .

- **البردية مجهولة المصدر ومحفوظة حالياً بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **ارتفاعها ٢٤ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٢٤]



تفصيل آخر من بردية آنهاى .
[عصر الأسرة العشرين ١١٩٦ - ١٠٨٠ق.م]
عندما تمر المتوفاة خلال العالم السفلى ، فإن عليها أن تتوقف بين حين وآخر لتقدم القرابين وتتلو الصلوات الصحيحة . وتبدو آنهاى فى هذا المنظر واقفة أمام مائدة القرابين وتمسك فى يدها آلة السستروم «الصلاصل أو الشخاليل» اللازمة للمصاحبة فى تلاوة نصوص تلك الصلوات . ونلاحظ أنها تمسك أيضا بفرع من فروع نبات اللبلاب للزينة ، كما أن الخطوط التى تحدد معالم جسمها قد رسمت بعناية وبقدر كبير من الرشاقة . ونرى بوضوح أن القسم العلوى من المنظر مزدحم بكثير من التفاصيل كزهرة اللوتس وقمع الدهون العطرية وباروكة الشعر المستعار وقلادة الصدر واليدين المرفوعتين المعبرتين والآلة الموسيقية وفرع اللبلاب . وذلك على نقيض البساطة الظاهرة فى القسم الأسفل من المنظر . وبالرغم من أن الفنان كان مقيداً بموضوع كتاب الموتى ، إلا أنه أخرج تصميما بالغ الجمال والروعة .

- **البردية مجهولة المصدر ومحفوظة حاليا بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **ارتفاعها ٢٤ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٢٥]



ثالثا : الصورة الملكية

من الصورة (٢٦) .
إلى الصورة (٤٦) .

نحت لم يكتمل لرأس أخناتون .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد أخناتون ١٣٦٥ - (٤٧) ١٣٤٩ق.م]

[الصورة ٢٦]



يمثل هذا العمل أحد رأسين كان النحات يقصد بهما اعداد نموذج فنى للصورة الملكية طبقا للأسلوب الجديد الذى ظهر فى عهد اخناتون . وكان النموذج الأول يمثل رأس «سمنخ كارع» الشقيق الأصغر لأخناتون . أما هذا النموذج فيمثل رأس أخناتون نفسه . وبطبيعة الحال فإن خطوط الحفر تعتبر تطبيقا لخطوط الرسم التحضيرى طبقا للأسلوب الجديد الذى ساد فى ذلك العصر . وبالنظر إلى عدم اكتمال النحت ، فاننا نستطيع أن نرى بوضوح بقايا خطوط الرسم الأساسية متمثلة فى «الصل» وهو الرمز الملكى الذى يظهر فوق الجبهة وأيضا فى بعض خطوط الرقبة . ومن ظاهر الكيفية التى نفذ بها الفنان خطوط الرسم التى تم حفرها ، يتبين لنا أن الفنان كان حراً فى التعبير عن المظهر الطبيعى لأجزاء الوجه ، خصوصاً فى منطقة الأذن ومنطقة الفك . [انظر أيضا الصورتين ٢٧ ، ٣٠]

- **محفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **عثر عليه بتل العمارنة .**
- **مقاسه ٢٣ × ٣١ سم .**
- **تصوير : ستديو روجر وود .**

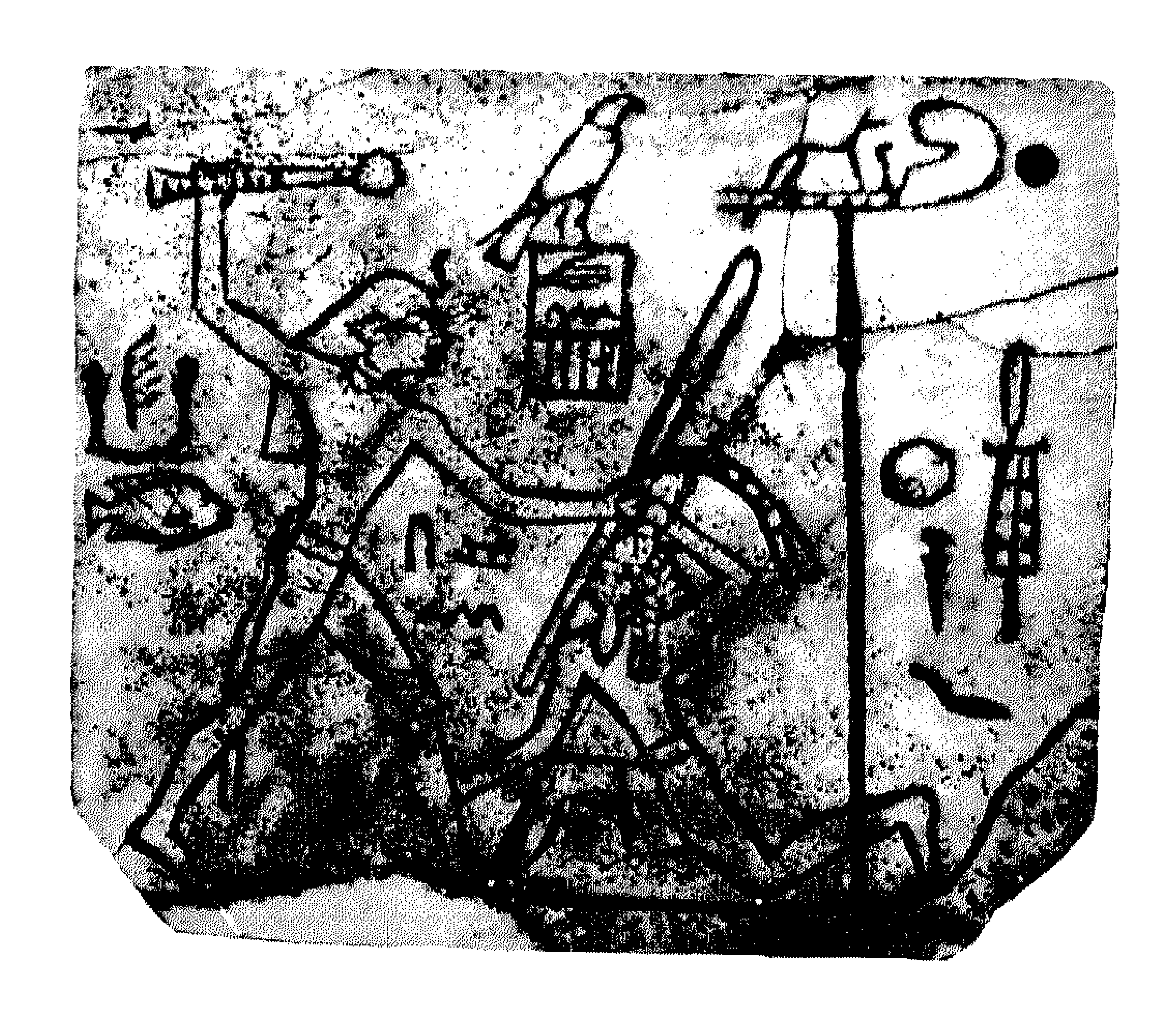
نحت آخر لم يكتمل لرأس أخناتون .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد أخناتون ١٣٦٥ - (٤٧) ١٣٤٩ق.م] .

وهذا عمل آخر لم يكتمل لرأس أخناتون ، حيث نلاحظ أن منطقة العين والحاجب والجبهة وأعلى الرأس وخلفه مازالت مرسومة بالحبر بخطوط بسيطة باهتة ، وهذا يؤكد أن الحفر قد تم بمعرفة فنان متمرس قدير فى منطقة الأنف والشفتين والذقن . وهناك العديد من مثل هذه التجارب يرجع تاريخها إلى عهد أخناتون الذى ظهرت فيه ثورة جديدة فى تاريخ الفن المصرى القديم . ولا شك فى أن هذا الأسلوب الفنى المستحدث كان يستلزم إجراء الكثير من مثل هذه الأعمال التجريبية .

- **محفوظ حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **عثر عليه بتل العمارنة .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٢٧]





[الصورة ٢٨] .

الملك «دن» يؤدب عدواً .
[عصر الأسرات المبكرة ، الأسرة الأولى حوالى ٢٩٠٠ق.م] .
رسم نادر على شريحة صغيرة من العاج عثر عليها فى أبيدوس يمثل الملك «دن» وهو يقوم بتأديب عدو راكع أمامه ، ونرى الملك وهو يمسك بيده اليمنى عصا فى طرفها قطعة من الحجر ، ويرتدى غطاء الرأس الملكى حيث تظهر حية الصل – الرمز الملكى – فوق جبهته ، أما ملابسه فتتكون من رداء يغطى النصف الأسفل من جسمه ، ويتدلى منه ذيل ثور ، وهو رمز آخر للملكية . وفى المساحة العليا بين الملك والعدو نرى الأسم الحورسى للملك وفوقه صقر يرمز إلى الإله حورس . وخلف العدو نرى نصاً هيروجليفيا معناه : «فى السنة التى تم فيها تأديب الشرق لأول مرة» . وقد تم الرسم كله بحفر الخطوط على سطح قطعة العاج . ونلاحظ أن كيفية تصميم منظر الملك الذى يؤدب العدو المسجلة فى هذا العمل الفنى المبكر ، قد أصبحت تقليداً استمر اتباعه طوال التاريخ الفرعونى كله .

- **محفوظة حاليا بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **مقاسها ٥ر٤ × ٥ر٤ سم .**

أحد الرعامسة يقتل أسداً .

[عصر الأسرة التاسعة عشرة ١٣٠٥ - ١١٩٦ق.م] .

يرتدى الملك فى هذا المنظر تاج الوجه البحرى الأحمر ، ونراه وهو يقوم بقتل أسد رشقت فى جسمه مجموعة من السهام . كما نرى كلب الصيد المدرب وهو يقفز بحيوية للدخول فى المعركة . والنص «الهيراطيقى» المكتوب فى القسم الأيمن من المنظر معناه : «هازم كل البلاد الأجنبية . الفرعون . له الحياة والنجاح والصحة الجيدة» . وهذا يعنى أن الرسم لم يكن مقصوداً به تسجيل أحد مناظر رياضة الصيد التى يقوم بها الملك ، بل قصد به معنى سياسى يشير إلى أن الملك القوى يقهر العدو المتمثل فى هذا الأسد . وهو نفس المعنى أو المغزى الذى عبر عنه الفنان المصرى القديم فى عصر الأسرة الأولى كما رأيناه فى الصورة ٢٨ ، أى منذ نحو ١٥ قرناً سابقة على عصر الرعامسة . ومن الصعب تحديد ما إذا كان هذا الرسم دراسة تجريبية قام بها الفنان اعتماداً على تصوره الخاص ، أم كان مذكرة عاجلة أراد بها الفنان أن يسجل منظراً شاهده بالفعل . ونلاحظ أن نسب رسم جسم الملك غير متناسقة حيث يبدو الرأس كبيراً بالنسبة لبقية الجسم . أما صغر حجم الأسد بالنسبة لحجم جسم الملك ، فهو تطبيق عملى لقوانين النسب وقواعدها المعروفة فى الفن المصرى القديم .

- **محفوظ حاليا بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك ضمن مجموعة كارنارفون .**
- **مرسوم بالحبر على سطح جيرى وعثر عليه بوادى الملوك .**
- **ارتفاعه ١٤ سم .**

[الصورة ٢٩]





[الصورة ٣٠]

رأس أخناتون وقبضة يد .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد أخناتون ١٣٦٥ - (٤٧) ١٣٤٩ق.م]

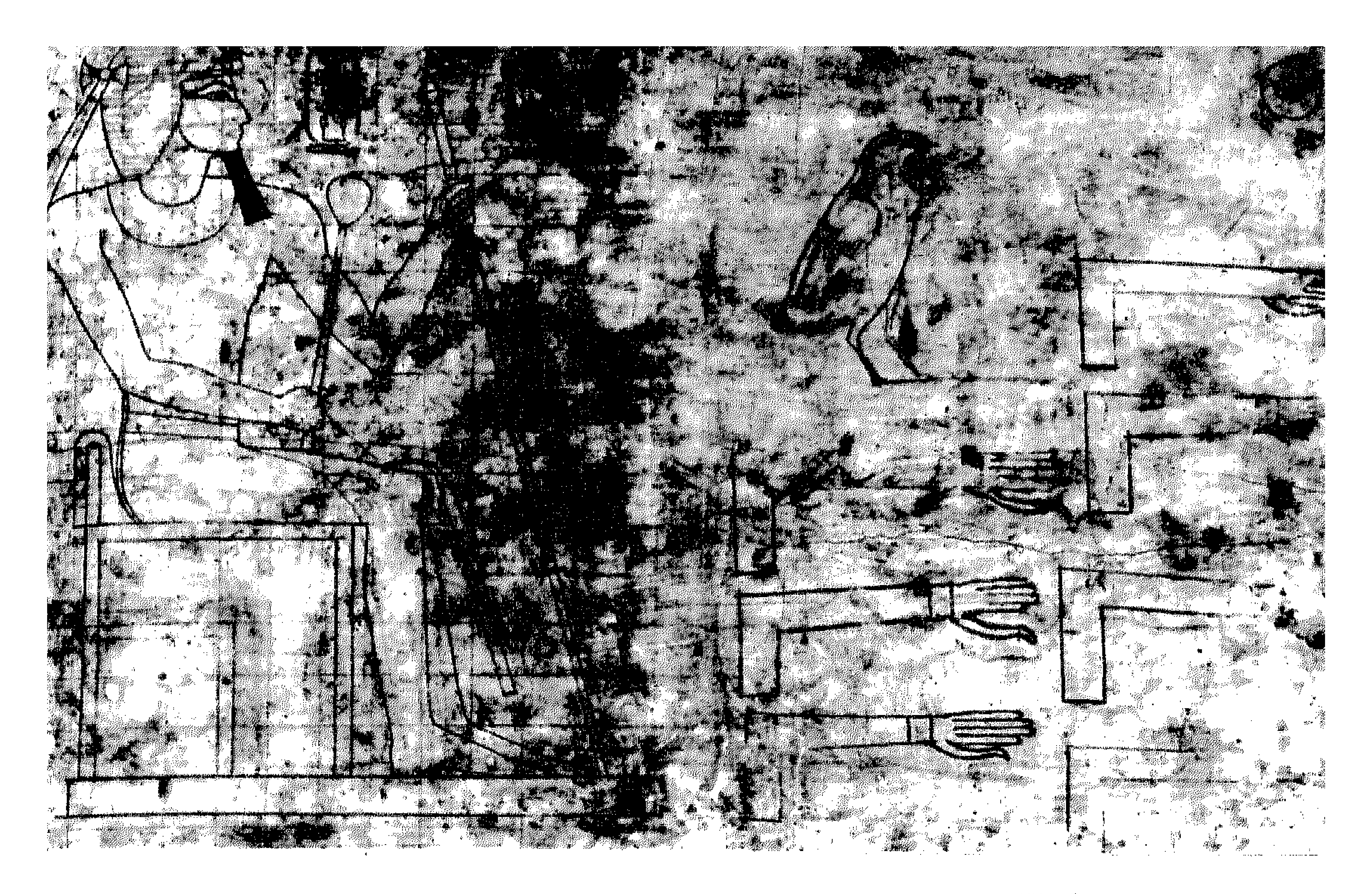
هذه الخطوط الخام البسيطة المرسومة بالحبر على الحجر الجيرى تدلنا على براعة الرسام وتمكنه من فنه ، حيث استطاع بأقل قدر من لمسات الفرشاة أن يعبر عن أدق الخصائص الذاتية لملامح وجه أخناتون وأساريره : أنفه الشهير وشفتيه الغليظتين وذقنه الناتئة . أما قبضة اليد التى تظهر على يمين المنظر فليست موضوعة فى هذا المكان بجوار الرأس اعتباطاً أو من قبيل المصادفة ، فقد كانت قبضة اليد المضمومة تستعمل كوحدة قياس لتحديد النسب الصحيحة لمكونات الجسم وأجزائه . ويعنى وجود قبضة اليد هنا أن الرسم كان لطالب يتمرن تمرينا عملياً على فن الرسم . ومع ذلك فيمكن مقارنة رسم هذا الطالب بالنحت التجريبى الموضح فى الصورتين ٢٦ ، ٢٧ .

- **محفوظ حاليا بمتحف بروكلين بنيويورك .**
- **مقاسه ١١٫٦ × ١٣٫٨ سم .**

، ملك يلبس التاج الأزرق .
رعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .
م يثير كثيراً من الموضوعات المتعلقة بدراسة فن الرسم المصرى القديم . فالملك يلبس على رأسه التاج
و تاج الحرب الذى بدأ استخدامه منذ عصر الدولة الحديثة . ويتدلى من مؤخرة التاج علم صغير من
لرقيق يرفرف خفاقاً فوق كتف الملك . وتبدو شحمة - أو لحمة - أذن الملك مثقوبة رغم عدم وجود
، الذى كان ينبذ استخدامه بعد سن البلوغ . ونرى حول رقبة الملك عقدين للدلالة على شرف مقامه .
على كتفيه وأعلى صدره ياقة عريضة مخططة . أما «تزْقِيط» ذقنه أو رسمها بالنقط فيفهم منه أن الملك
حالة حداد . ونلاحظ أن اليدين المفتوحة والمضمومة الظاهرتين على يمين ويسار رأس الملك ، كانتا من
ام آخر غير الرسام الذى رسم الرأس . ومن الأرجح أنهما من عمل استاذ يوضح النسب الصحيحة
فاليد المفرودة تبين وتحدد المسافة الصحيحة بين خط مستوى الكتف وخط مستوى الشعر أو حافة
كما أن اليد المضمومة تحدد تخانة الرقبة ، والمسافة بين العين والذقن وبعض المقاييس الفنية الأخرى .
م مجهول المصدر ومحفوظ حالياً بمتحف والتر للفنون ببالتيمور .
وم بالحبر الأسود والأحمر على الحجر الجيرى .
اعه ١٨٫٤ سم .
ير : جون روس .

[الصورة ٣١]





[الصورة ٣٢]

رسم نموذجي لتحوتمس الثالث .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد تحوتمس الثالث .
١٤٩٠ - (٣٦) ١٤٣٩ق.م] .

رسم بالحبر على لوح خشبي مغطى بالجبس التصويري الممزوج بالغراء ، تمثل دراسة للملك تحوتمس الثالث فى وضع الجلوس . ونلاحظ أن شبكة المربعات كانت تغطى المساحة كلها . ويبدو أن شكلا ثانيا كان مرسوما على يمين المنظر ، ولكنه مسح وحلت محله مجموعة من وحدات القياس . ويظهر بوضوح أن صورة الملك فى وضع الجلوس كان ارتفاعها ١٤ مربعاً من بداية خط القدمين حتى خط الشعر وذلك طبقا للقاعدة السائدة . وفى هذا الرسم ، وغيره من الرسوم المماثلة أو من أعمال التصوير أو النحت البارز التى لم تستكمل ومازالت محتفظة بشبكة المربعات ، نلاحظ دائما أن قواعد وقوانين النسب كانت تطبق عليها بدقة .

- **محفوظ حاليا بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **عثر عليه باحدى مقابر طيبة .**
- **مقاسه ٣٦٫٤ × ٥٣٫٧ سم .**



[الصورة ٣٣]



[الصورة ٣٤]

رأسان ملكيان .

[عصر الأسرة التاسعة عشرة ١٣٠٥ - ١١٩٦ق.م]

فى الصورة الأولى نرى رسماً كاملاً لرأس ملك يلبس باروكة شعر مستعار وعلى جبهته الصل الملكى . وتدل ملامح الوجه وشكل الأنف على احتمال أن يكون البورتريه لأحد ملوك الرعامسة . وفى أعلى الرأس ، نرى رسماً بخطوط باهتة يمثل ملكا يلبس تاج الحرب الأزرق . وعلى الوجه الآخر من نفس قطعة الحجر الجيرى نرى رسماً آخر ولكنه أقل حفظا من الرسم الأول . ومن بقية الخطوط المحفوظة لهذا الرسم نتبين ملامح أمير صغير من الأسرة المالكة تتدلى على جانب رأسه خصلة من الشعر تغطى أذنه .

- **محفوظة فى:** SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITA D'ETRURIA-FIRENZE
- **ارتفاعها ٣٢ سم .**

ملكة واقفة .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ، يمثل ملكة واقفة تلبس على رأسها باروكة ثقيلة من الشعر المستعار ويطل الصل الملكى من فوق جبهتها . ونلاحظ أن الرسم كله كان بخطوط خام ، كما أن الخطوط التى تحدد الرداء الذى ترتديه الملكة قد صححت عدة مرات ، الأمر الذى يحتمل معه أن الرسم كان دراسة لتصميم الثوب . وبتدقيق النظر فى هذا الرسم نجد أن سطح الشقفة كان قد مسح وأزيل عنه رسم آخر ظلت بقاياه ظاهرة إلى حد ما . وكان هذا الرسم الممسوح [ويرى تخطيط له فى الرسم المجاور] يمثل جسم رجل ينظر ناحية يمينه ويرتدى ثوباً قصيراً يغطى نصفه الأسفل ويربط وسطه بحزام ، وتظهر ذراعه اليمنى متدلية إلى أسفل بينما ذراعه اليسرى مضمومة إلى صدره ويمسك بيده شيئا قد يكون يد مروحة أو شيئا من هذا القبيل .

- **محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢٨ × ١٧ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٣٥]



رأس ملك مع شكلين آخرين .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]

وهذا بورتريه تجريبي آخر لرأس ملك يلبس تاج الحرب الأزرق [أنظر الصورة ٣١] ولكننا نلاحظ وجود رسمين آخرين على نفس الشقفة خلف رأس الملك . وطبقا للنص المكتوب بأعلى يمين الصورة ، نعرف أن الرجل الطويل النحيف [كاهن ؟] إسمه «باى» وخلفه زوجته النوبية البدينة واسمها «مرس جر» والتى تبدو عارية تماماً إلا من حزام من الخرز حول وسطها .

- **الشقفة مجهولة المصدر ومحفوظة حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**
- **مقاسها ٢٦ × ٢٢ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٣٦]



ملك يلبس التاج الأزرق .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ ق.م]

هذه الخطوط الخام البسيطة لهذا الاسكتش تدل على أنها من عمل طالب يتمرن ومازال فى مراحله التدريبية الأولى لتعلم كيفية رسم رأس الملك . ويظهر هذا الاحتمال بوضوح بسبب الخطوط المعادة لمحاولة رسم التاج والعين فى الموضع السليم . كما نلاحظ أن الطالب قد عانى كثيراً فى رسم الخطوط التى تمثل انحناءات التاج الأزرق . كما أن الخطوط المبسطة لتحديد ملامح الوجه تدل على أنها اسكتش سريع لمجرد الاسترشاد على المواضع السليمة لأجزاء الوجه ، ولم يكن مقصوداً بها التعبير عن ملامح وجه ملك معين . وفى عصر الدولة الحديثة كان الملك يبدو غالباً وهو يلبس تاج الحرب الأزرق على رأسه . وكان من الضرورى على كل طالب يدرس الفن أن يتمرن على رسم رأس الملك بهذا الوضع التقليدى .

- **محفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسه ٢٣ × ١٤ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٣٧]



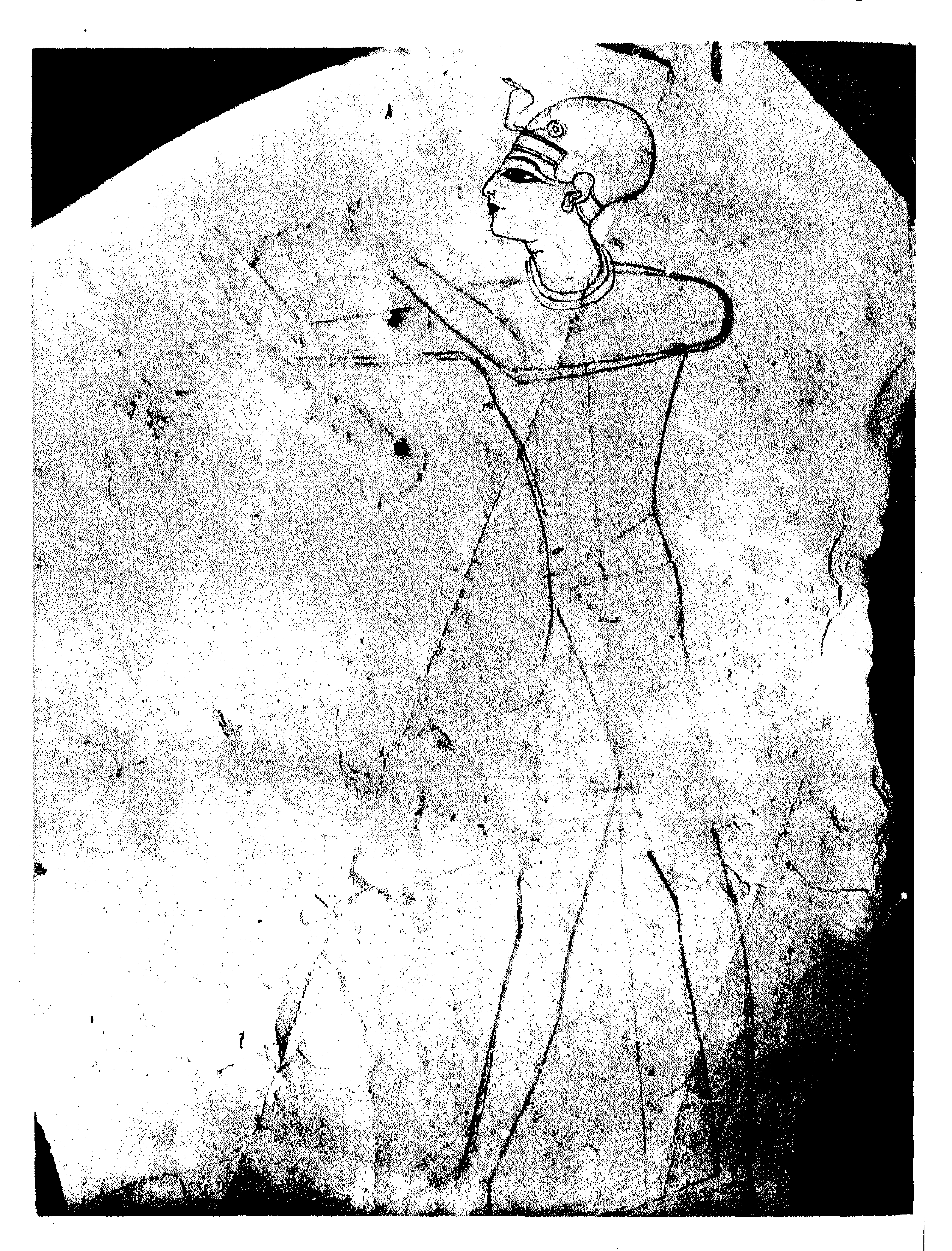
شكل يمثل ملكاً .

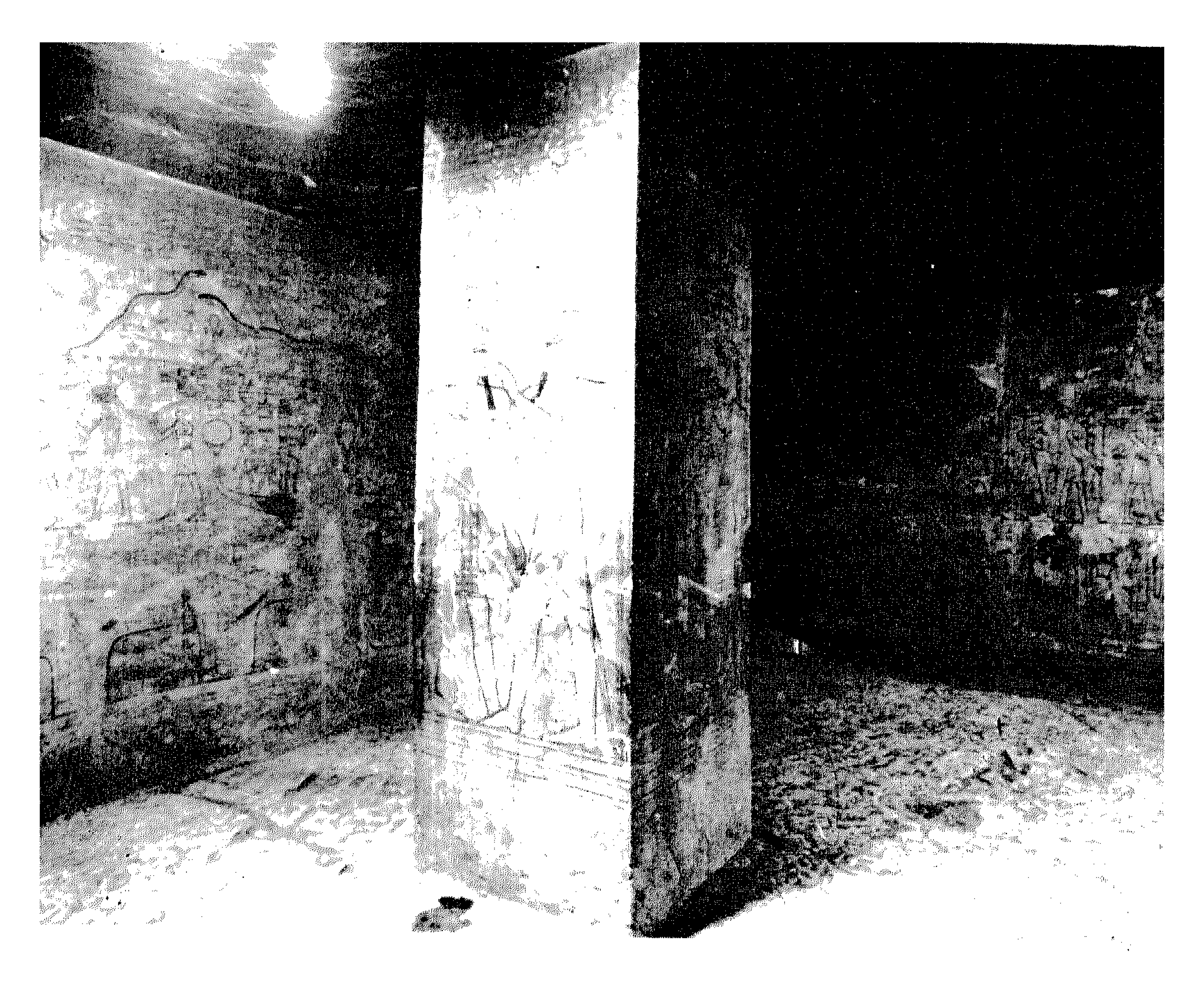
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الأحمر على سطح قطعة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ، يمثل ملكا يلبس غطاءً للرأس يطل منه الصل الملكي رمز الملكية . ويرفع الملك ذراعيه فى وضع التعبد . وكان من المحتمل لو تم رسم اليدين أن يكون الملك ممسكاً بمبخرة أو إناء صغير للماء المقدس . ونلاحظ أن الخطوط التى تحدد معالم الرأس مكتملة . أما بقية الخطوط التى تحدد معالم الجسم فهى مجرد اسكتش سريع . كما يظهر فى الرسم «خط المنتصف» الذى يبدأ من منتصف أسفل الرقبة ويمتد إلى مابين الساقين والقدمين . وخط المنتصف هذا يعتبر خطاً أساسياً فى عملية رسم الأشكال الواقفة . وبسبب كثرة التصحيحات والتعديلات للخطوط التى تحدد الكتف والذراعين ، فإن من الراجح أن هذا الاسكتش من عمل طالب فن كان يتدرب على الوضع الصحيح للأجسام الواقفة والنسب الصحيحة بين أعضاء وأجزاء هذه الأجسام . أما الخطوط التى تحدد معالم الرأس والوجه والرقبة فيبدو أنها من رسم الأستاذ الذى كان يعلم الطالب . ويبدو أيضا أن الأستاذ قد رسم خطوطه فوق الخطوط التى رسمها الطالب الذى كان يتمرن على رسم الاجسام الواقفة سواء أكانت تلك الاجسام لملوك أو لآلهة أو لرجال عاديين .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٤٧ × ٤١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٣٨] .





[الصورة ٣٩]

[الصورتان ٣٩ ، ٤٠] :

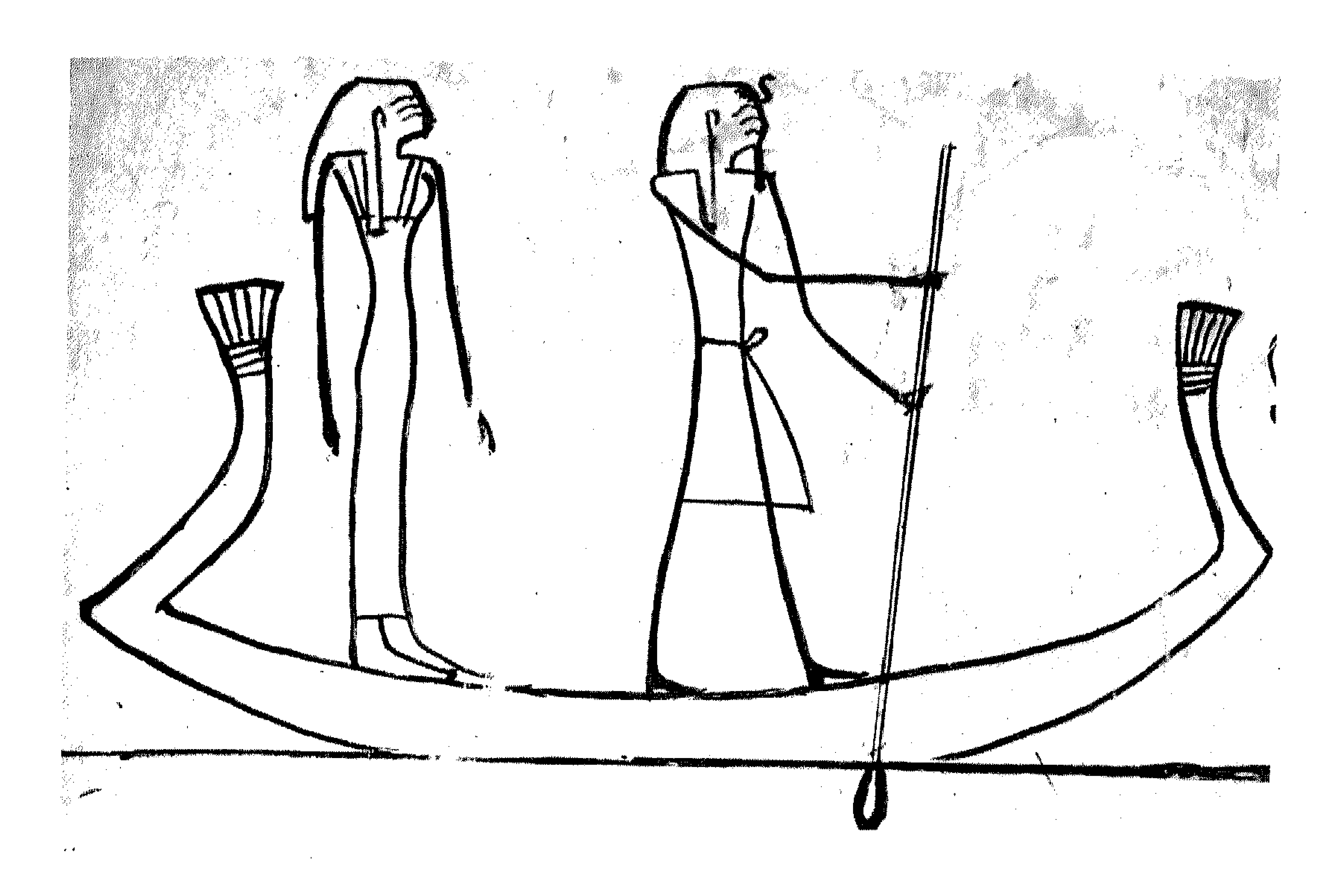
سيتى الأول والإله أتوم .
[عصر الأسرة التاسعة عشرة ، عهد سيتى الأول ١٣٠٣ - ١٢٩٠ق.م] .

فى مقبرة سيتى الأول المحفورة بعمق فى بطن الجبل بوادى الملوك بطيبة ، نرى مجموعة عظيمة من أعمال النقش والنحت على أعلى مستوى فنى . وهناك بعض هذه الأعمال لم تستكمل تصويراً أو نحتا . وظلت خطوط الرسم الأساسية باقية تدل على المستوى الرفيع للرسم التحضيرى لهذه الأعمال . وعلى أحد جوانب عمود مكعب من الأعمدة الحاملة بداخل المقبرة ، نرى رسماً للملك سيتى الأول فى صحبة الإله أتوم . وهو رسم من ضمن رسوم أخرى تُصور علاقة الملك بمختلف الآلهة . ونلاحظ أن الرسام قد أجرى بعض التصحيحات والتعديلات التى نرى بعضها فى الجزء المتدلى من غطاء رأس الملك وفى ذراع الإله اليسرى . ولكن ليس معنى وجود هذه التصحيحات أن الرسم من عمل طالب يتمرن ، وإنما هى بالتأكيد تصحيحات أجرتها يد فنان ماهر متمرس لجعل خطوطه أكثر دقة وأكثر كمالًا .

- **مرسوم بالحبر على عمود حجرى بمقبرة سيتى الأول .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٤٠] .





[الصورة ٤١]

تحوتمس الثالث «كمِعَدَّاوِى» .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد تحوتمس الثالث ١٤٩٠ – (٣٦) ١٤٣٩ق.م]

فى غرفة الدفن بمقبرة تحوتمس الثالث بوادى الملوك ، نرى عديداً من الرسوم التى نفذت بأسلوب أقرب إلى أسلوب الكتابة على أوراق البردى منه إلى أسلوب التصوير الحائطى . ومضمون هذه الرسوم يتصل بالراحة الأبدية لروح الملك أكثر من اتصاله بمظاهر الحياة اليومية . ومن الواضح أن هذه الرسوم قد رسمت بطريقة تخطيطية . ومنها هذا الرسم الذى يمثل الملك تحوتمس الثالث وخلفه إحدى الآلهات وهما يركبان قارباً مصنوعاً من أعواد وسيقان البردى وله مقدمة مرتفعة ومؤخرة مرتفعة ، ويقوم الملك بدور «المِعَدَّاوِى» الذى يعبر براكبة القارب خلال مجارى المياه فى العالم السفلى .

- مرسوم بالحبر على سطح من الحجر الجيرى بجدران حجرة الدفن .
- تصوير : جون روس .

تحوتمس الثالث يرضع من إيزيس .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد تحوتمس الثالث
١٤٩٠ - (٣٦) ١٤٣٩ق.م] .

وتحت الرسم السابق مباشرة نرى رسماً آخر للملك تحوتمس الثالث وهو يرضع من شجرة عُرِّفت فى النص المكتوب خلف الملك بأنها الإلهة الأم «إيزيس» . وقد رسمت الشجرة باللون الأحمر ورسمت أوراقها باللون الأخضر . كما رسم شكل الملك وثدى الشجرة باللون الأسود . وقد يكون من الصعب فهم منظر هذه الشجرة التى يخرج منها ثدى وذراع بالنسبة لمتذوق الفن الحديث ، ولكن ذلك كان بالنسبة للفنان المصرى القديم وسيلة فنية يعبر بها عن العلاقة بين الملك والإلهة الأم . ونلاحظ أن الخطوط الأساسية التى تحدد معالم جسم الملك فى غاية البساطة ، خصوصاً إذا قورنت بالتركيبة المعقدة من الخطوط التى تمثل فروع الشجرة وأوراقها . كما نلاحظ أيضا أن الفنان قد عبر عن فيض من المشاعر الرقيقة التى جعل بها يد الشجرة توجِّه ثديها إلى فم الملك ، والطريقة التى يمسك بها الملك بذراع الشجرة .

- **من مقبرة تحوتمس الثالث بوادى الملوك .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٤٢]



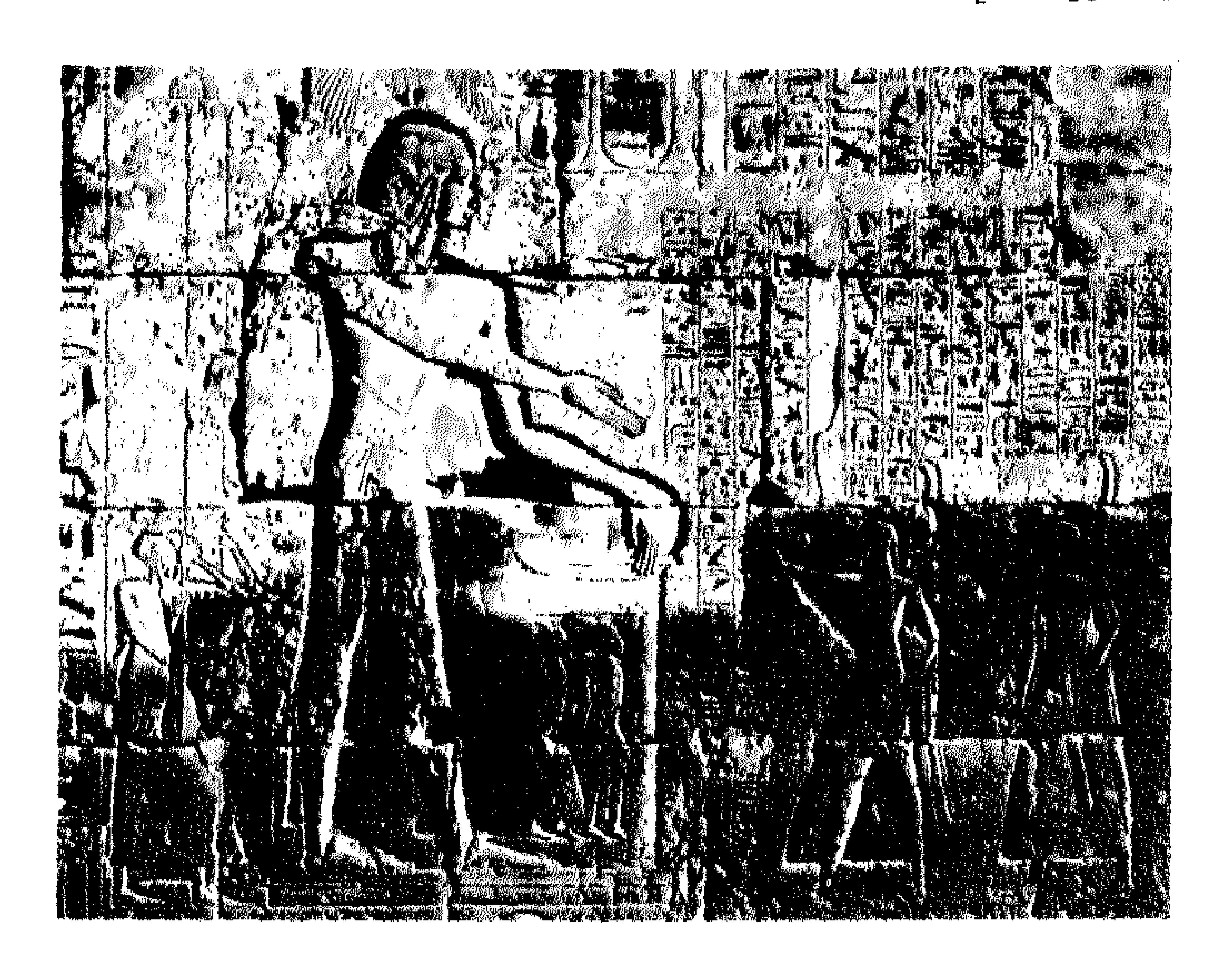
[الصورتان ٤٣ ، ٤٤]

(٤٣) – رمسيس الثالث يستعرض غنائم الحرب .
[عصر الأسرة العشرين ، عهد رمسيس الثالث ١١٩٦ – ١١٦٢ق.م] .
(٤٤) – رمسيس التاسع .
[عصر الأسرة العشرين ، عهد رمسيس التاسع ١١٣٧ – ١١١٩ق.م] .

هناك بعض الرسوم والمناظر التقليدية المتكررة كثيراً فى الآثار المصرية ، منها منظر الملك وهو يتلقى خضوع وولاء الآخرين ، أو وهو يتلقى الجزية وغنائم الحرب ، أو وهو يستعرض أسراه . وفى الصورة (٤٣) نرى لوحة منحوتة على أحد جدران المعبد الجنائزى لرمسيس الثالث بمدينة هابو ، تمثل الملك يقف فى الشرفة حيث تقدم إليه غنائم حربه الثانية ضد الليبيين [١١٨٥ق.م] بواسطة الأمير ولى العهد ومعه أحد الوزراء . وبعد مرور نحو نصف قرن على نحت هذا المنظر ، رسم نفس المنظر تقريباً على سطح شقفة من الحجر الجيرى ، ولكنه يمثل الملك رمسيس التاسع الذى يقف فى الشرفة مستنداً بيده اليسرى على وسادة ويرفع يده اليمنى للترحيب ، كما يظهر الأمير ولى العهد وخلفه أحد الوزراء وهما أصغر حجما من الملك . ومن المحتمل أن يكون هذا الرسم من عمل طالب فن يتمرن على رسم شكل مماثل للنحت المعروض على جدران مدينة هابو . كما يحتمل أن يكون الطالب قد رسم صورة طبق الأصل لعمل تم تنفيذه بإحدى منشآت رمسيس التاسع التى زالت آثارها .

- **(٤٣) صورة مهداة من المعهد الشرقى بجامعة شيكاجو .**
- **(٤٤) صورة مرسومة بالحبر على سطح حجر جيرى محفوظ حاليا بالمتحف البريطانى بلندن ومقاسه ٤٦ × ٨ر٧٤ سم .**

[الصورة ٤٣]



[الصورة ٤٤]

[الصورتان ٤٥ ، ٤٦]

(٤٥) – ملكة بونت .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد حتشبسوت ١٤٩٠ – (٦٨) ١٤٧٠ق.م] .
(٤٦) – اسكتش لملكة بونت .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

يعتبر الرسم المبين فى الصورة (٤٦) واحداً من الرسوم القليلة النادرة المنقولة من عمل فنى سبق تنفيذه فى الآثار التى ترجع إلى عصر سابق . فهذا الرسم عبارة عن اسكتش لملكة بونت رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة . وليس ثمة شك فى أنه منقول عن النحت البارز لنفس الملكة البدينة المنفذ على أحد جدران معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحرى . وفى عهد حتشبسوت وصلت بعثة تجارية مصرية عبر البحر الأحمر إلى بلاد بونت على الساحل الصومالى وتعاملت مع الأهالى ومع ملك وملكة بونت . وقد لفت أنظار المصريين منظر البدانة المفرطة التى كانت تتميز بها الملكة ، خصوصاً وأنهم اعتادوا على المقاييس الجمالية التى تميز وتبرز جمال الجسم الأنثوى ونحافته الرشيقة . ونستطيع الآن أن نتخيل الفنان الذى رسم هذا الاسكتش السريع بعد أن قام بزيارة معبد الدير البحرى ، وهو فى موقع قريب إلى موطن الفنان بدير المدينة ، فمن الواضح أن الفنان قد تأثر بالمنظر المنحوت نحتا بارزاً ثم رسم هذا الاسكتش بأقل قدر من الخطوط البسيطة ، ولكنها فى نفس الوقت تعبر عن نفس الروح التى يتميز بها العمل الأصلى .

- (٤٥) – **محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة وارتفاع الرسم ٣٦ سم .**
- (٤٦) – **محفوظة حاليا بمتحف المصريات ببرلين . ومقاسها ١٤ × ٨ سم .**



الصورة ٤٥]

[الصورة ٤٦] .



رابعاً : الآلهة والسماء .

من الصورة (٤٧) .
إلى الصورة (٦٢) .



[الصورة ٤٧]
آنية مزخرفة .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة (٥١)
١٥٥٤ - ١٣٠٥ق.م]
على السطح الداخلى لهذا الطبق المصنوع من الخزف الملون باللون الأزرق الفاتح ، نرى هذا التصميم الزخرفى المكون من رأسين للإلهة «حتحور» تتقاطع معهما باقتين من براعم وزهور اللوتس . وللإلهة حتحور عدة وظائف وصفات ، ضمنها أنها «الأم الكونية» . وهى تمثل عادة فى صورة بقرة [أنظر الصورة ٥٣] أو فى شكل آدمى له أذنا بقرة ، وهو الشكل الذى رسمت به فى هذا العمل الزخرفى بالرغم من أنها لم ترسم بطريقة مضبوطة . وفى واقع الأمر فإن هذا الرسم يتكون من آلتين من آلات «السسترا» أى الصلاصل أو الشخاليل وقد صورت رأس كل واحدة منهما بشكل الإلهة حتحور فى صورتها الآدمية .

- **محفوظ حالياً بمتحف تورين .**
- **قطره ١٦٫٥ سم .**

حابى إله النيل .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]
رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك . ونفهم من بقايا النص المكتوب أعلاه أن الرسم من عمل الكاتب «نِبْ نِفِر» . ويتضمن الرسم الزخرفى شكلين مكررين للإله «حابى» إله النيل ، وهما يوحدان نباتات الشمال [الوجه البحرى] والجنوب [الوجه القبلى] وذلك كرمز لتوحيد الوجهين . ونظراً لأهمية موضوع هذا الرسم الزخرفى ، فقد استخدم كثيراً فى زخرفة عروش الملوك .
[انظر الرسم الموضح على الوجه الآخر من هذه الشقفة - الصورة ٩٩] .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢١ × ٢١٫٥ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٤٨]



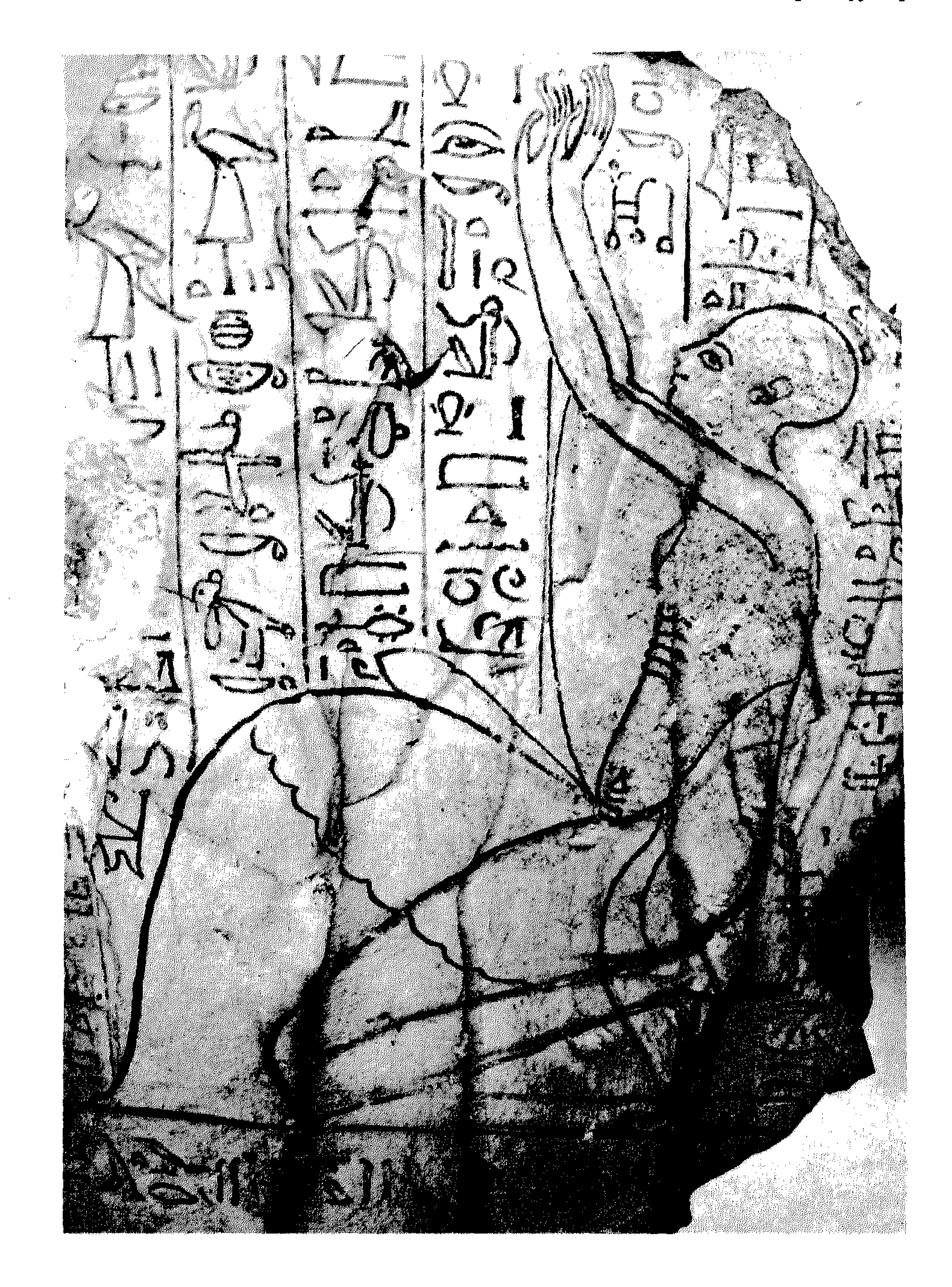
رجل يتعبد .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر الأسود على سطح قطعة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك . وكان الرسم المبدئى قد رسم بالحبر الأحمر . والنص المكتوب بالهيروجليفية عبارة عن دعاء وابتهال إلى الإله «تحوت» لصالح كاتب يدعى «امنحتب» . ومن المحتمل أن يكون هذا الكاتب هو الذى قام بالرسم وبكتابة النص ولكن هذا الاستنتاج ليس مؤكداً على وجه اليقين . ويبدو أن صورة الرجل الراكع الذى يرفع ذراعيه ابتهالاً والذى يرتدى ثوباً شفافاً جيد التفصيل ، قد رسمت فى أول الأمر ، ثم سطرت بعد ذلك الخطوط الطولية وكتب بداخلها النص . والرسم فى مجموعه يدل على مسرة المتعبد متمثلة فى البسمة الهادئة التى تعبر عنها ملامحه ، كما أن استدارة جسمه وجمال ثوبه ينمان عن حياة رغدة فى بحبوحة وغنى .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٤٥ × ٣٥ سم .**
- **تصوير :** جون روس .

[الصورة ٤٩]



إيزيس راكعة .

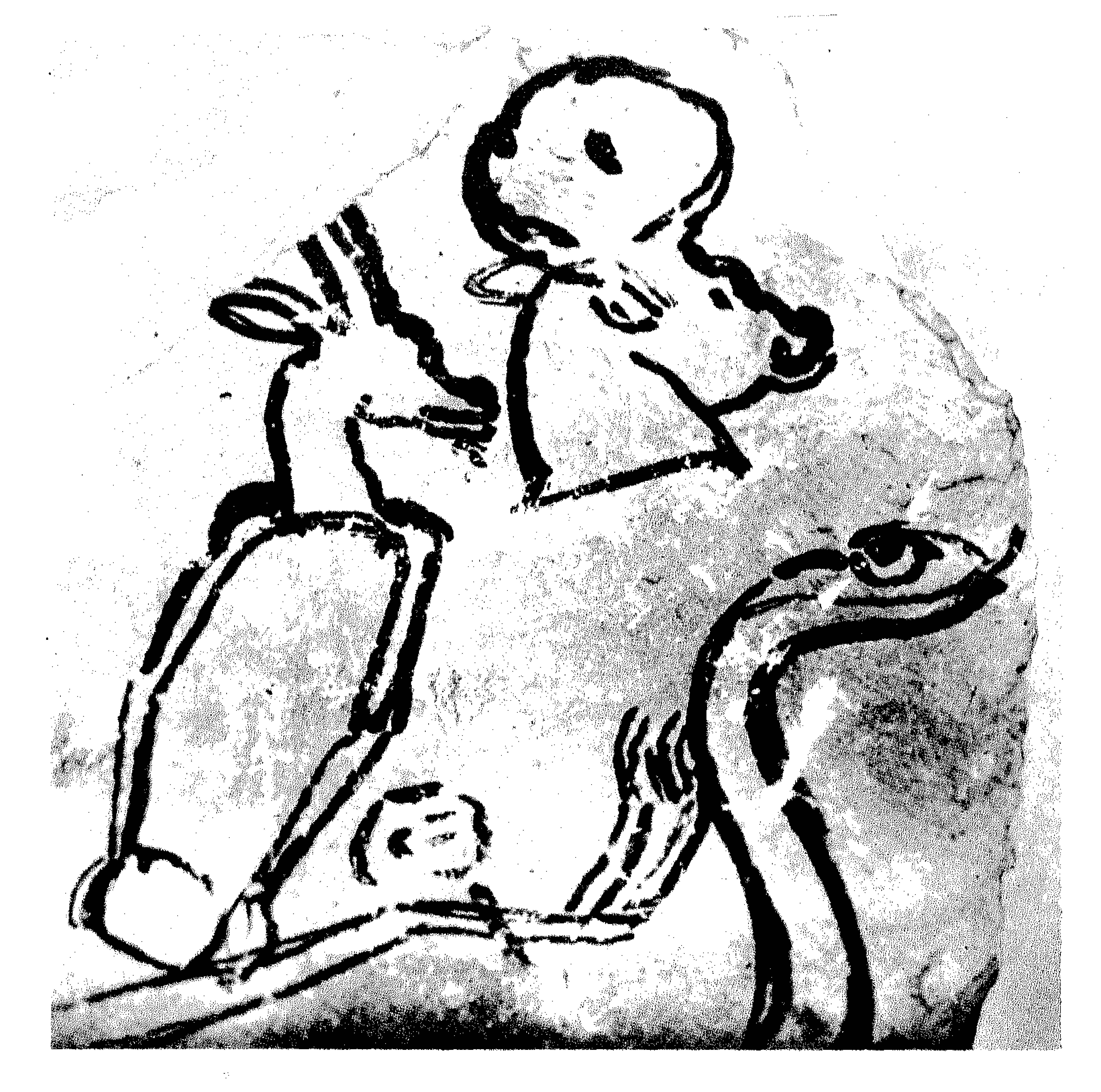
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من مقبرة (٩) بوادى الملوك ، يمثل الإلّهة إيزيس فى وضع الركوع . ونلاحظ بصفة عامة أن إيزيس باعتبارها رمزاً «للأم المقدسة» كانت تمثل دائماً فى صورة امرأة جميلة كما تبدو فى هذا الرسم وأمثاله . ويدل النص الهيروجليفى المكتوب خلفها على أن هذا الرسم من عمل «الكاتب نِبْ نِفر وابنه حُورى» . ومن الراجح أن هذا الرسم كان نذراً أو قرباناً منهما إلى الإلّهة . أما النص الهيروجليفى الذى يظهر فى أعلى الصورة فهو مهشم إلى حد كبير ومن الصعب فهمه على وجه اليقين . إلا أنه من المحتمل أن يكون مقصوداً به أن الإلّهة إيزيس تبتهل لمباركة إسم الملك .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢٤٫٥ × ٢١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٥٠]





[الصورة ٥١]

أربعة اسكتشات .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر الأحمر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بوادى الملوك . وهو عبارة عن اسكتشات تجريبية لموضوع دينى شاع كثيراً فى عصر الدولة الحديثة . فعلى جدران القبور المشيدة فى عصر الرعامسة ، كثيراً ما تظهر رسوم وصور لرأس الحية ، ولرأس البقرة التى تحتوى قرص الشمس بين قرنيها ، والحيوان مقرّن يمد ذراعيه ليقدم قرباناً ، وشكل رجل نحيف يمد ذراعيه فى وضع الصلاة والابتهال . وتظهر هذه الرسوم عادة فى المواضع التى تتضمن مناظر أو نصوصاً دينية . ومن المحتمل أن الفنان هنا كان يتمرن على رسم هذه الأشكال فى أوضاع ليست مألوفة لديه تماماً . ولاشك فى أن هذه التمرينات والرسوم التجريبية كانت تنقل فيما بعد إلى جدران المقابر أو المعابد لتأخذ صورتها الرسمية بصفة نهائية .

- محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .
- مقاسها ٢٦ × ٢٢ سم .
- تصوير : جون روس .

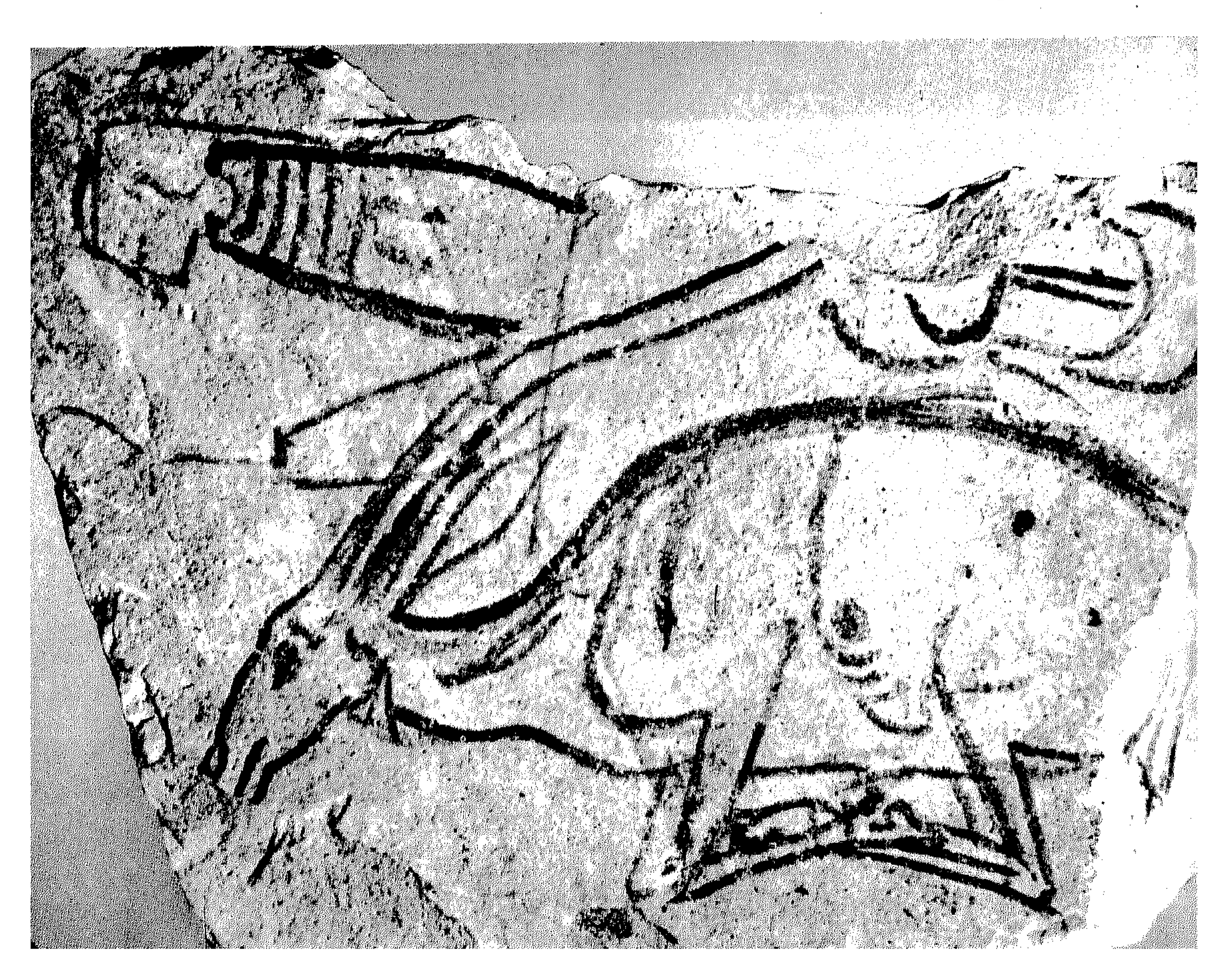
وعل مكبَّل ، وإلهة جالسة ، وجعران .

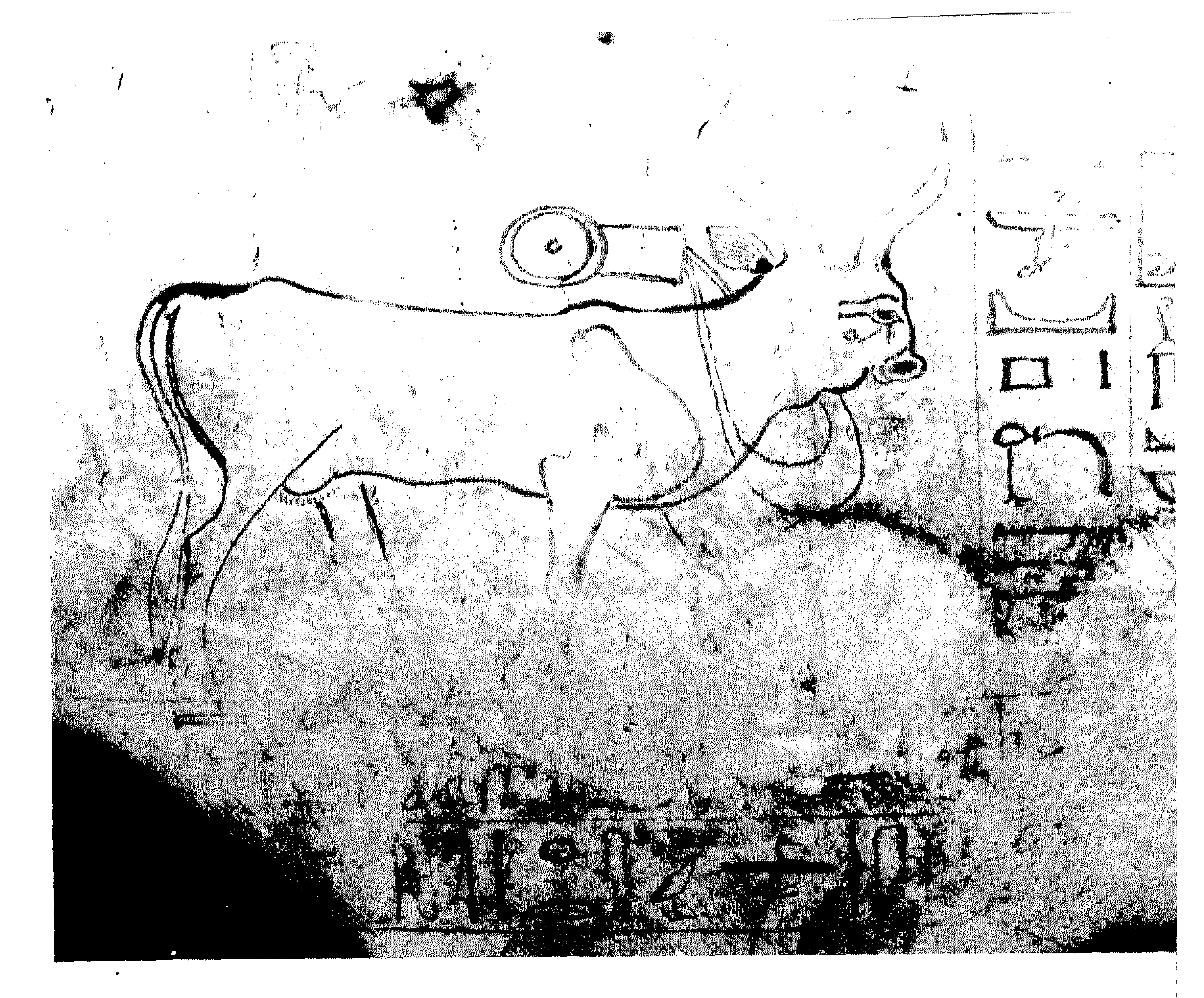
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٣٧) بوادى الملوك . ويتضمن هذا الاسكتش شكلين أو أكثر . فهناك وعل مكبّل بالقيود ، وكان يعتبر من القرابين الممتازة التى تقدم للآلهة . وفى أعلى الشقفة من الناحية اليسرى نرى رسماً آخر لإلهة جالسة . وهو رسم تجريبى إما أن يكون معداً للنقل إلى عمل فنى آخر أو يكون تمريناً على رسم هذه العلامة الهيروجليفية المستخدمة فى الكتابة . ونلاحظ بوضوح أن الفنان قد استطاع بلمسات قليلة من فرشاة الرسم أن يعبر عن الوعل المكبّل بالقيود . وفى أعلى الشقفة من ناحية اليمين نرى الجزء الأكبر من بقايا رسم علامة الجعران الهيروجليفى . أما الخطوط التى نراها فى منتصف ظهر الوعل وبطنه فمن الصعب تفسيرها . وبسبب هذه التكوينات العشوائية التى رسمها الفنان على هذه الشقفة ، فإننا نعتقد أن الفنان ربما كان مشغولاً بعدة موضوعات أو مشاكل فنية فى نفس الوقت ، الأمر الذى دفعه إلى عمل هذه الاسكتشات السريعة بصرف النظر عن قرب هذه الأشكال من بعضها وبصرف النظر أيضا عن اصطدام هذه الأشكال ببعضها وتداخل خطوطها .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ١٢ × ٩ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٥٢]





[الصورة ٥٣]

الإلّهة «حتحور» فى هيئة بقرة .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ، ويمثل الإلّهة «حتحور» فى هيئة بقرة مقدسة . وتتسم خطوط الرسم بكثير من الحيوية . وقد صمم الرسم من أجل الكاتب «نب نفر» ، ولكن النص الهيروجليفى مهشم أو ممسوح فى معظم أجزائه لدرجة تستحيل معها قراءته . ونلاحظ أن الإلهّة قد زينت بحلية على شكل ياقة من الخرز توازنها حلية أخرى تظهر فوق ظهرها . كما نلاحظ أيضا أن عين البقرة الطبيعية قد استبدلت وحلت محلها «عين حورس» . وبالرغم من أن البقرة قد رسمت من زاوية «البروفيل» إلا أن قرنيها قد رسما من الواجهة الأمامية .

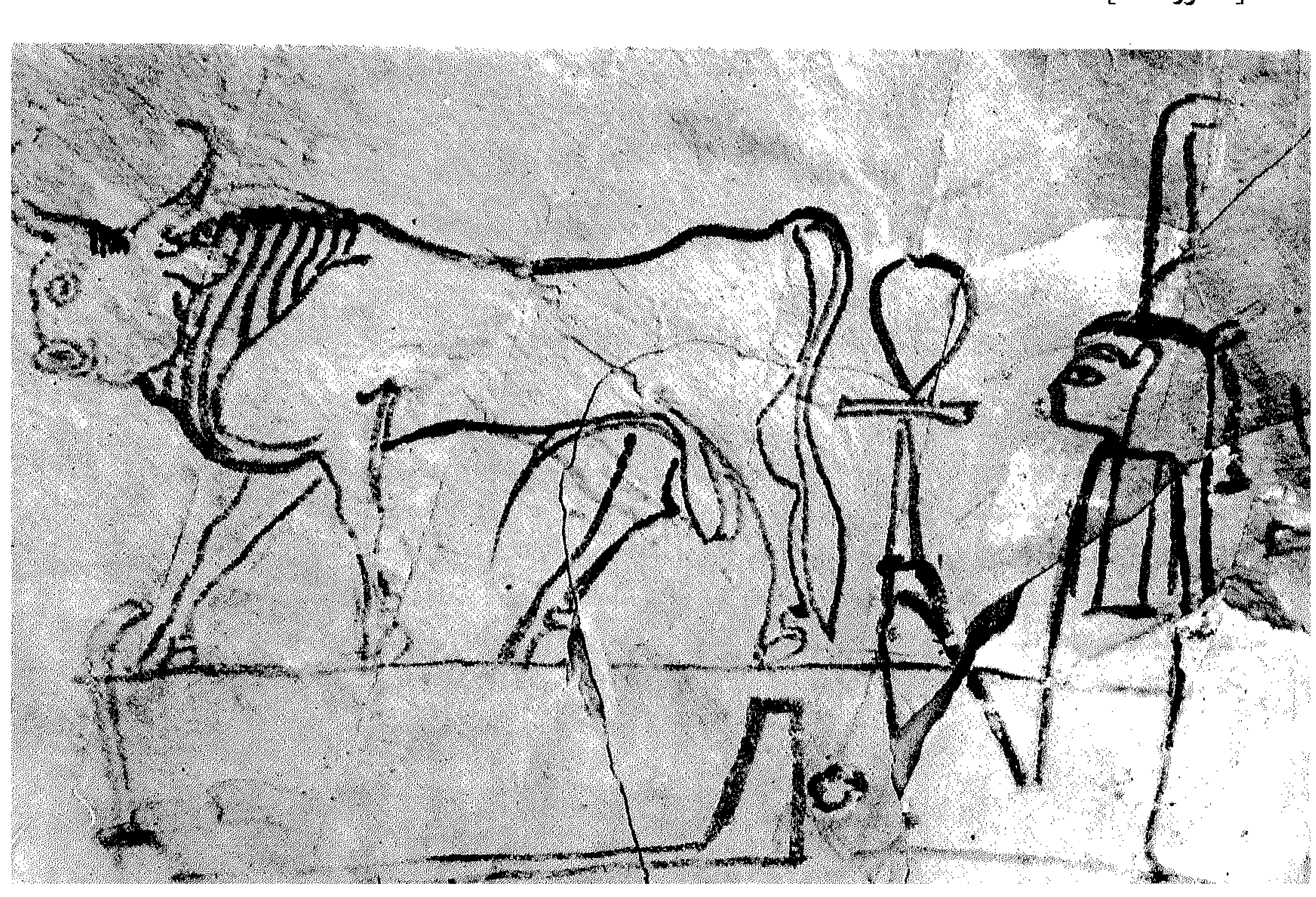
- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٣٠ × ٣٧ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

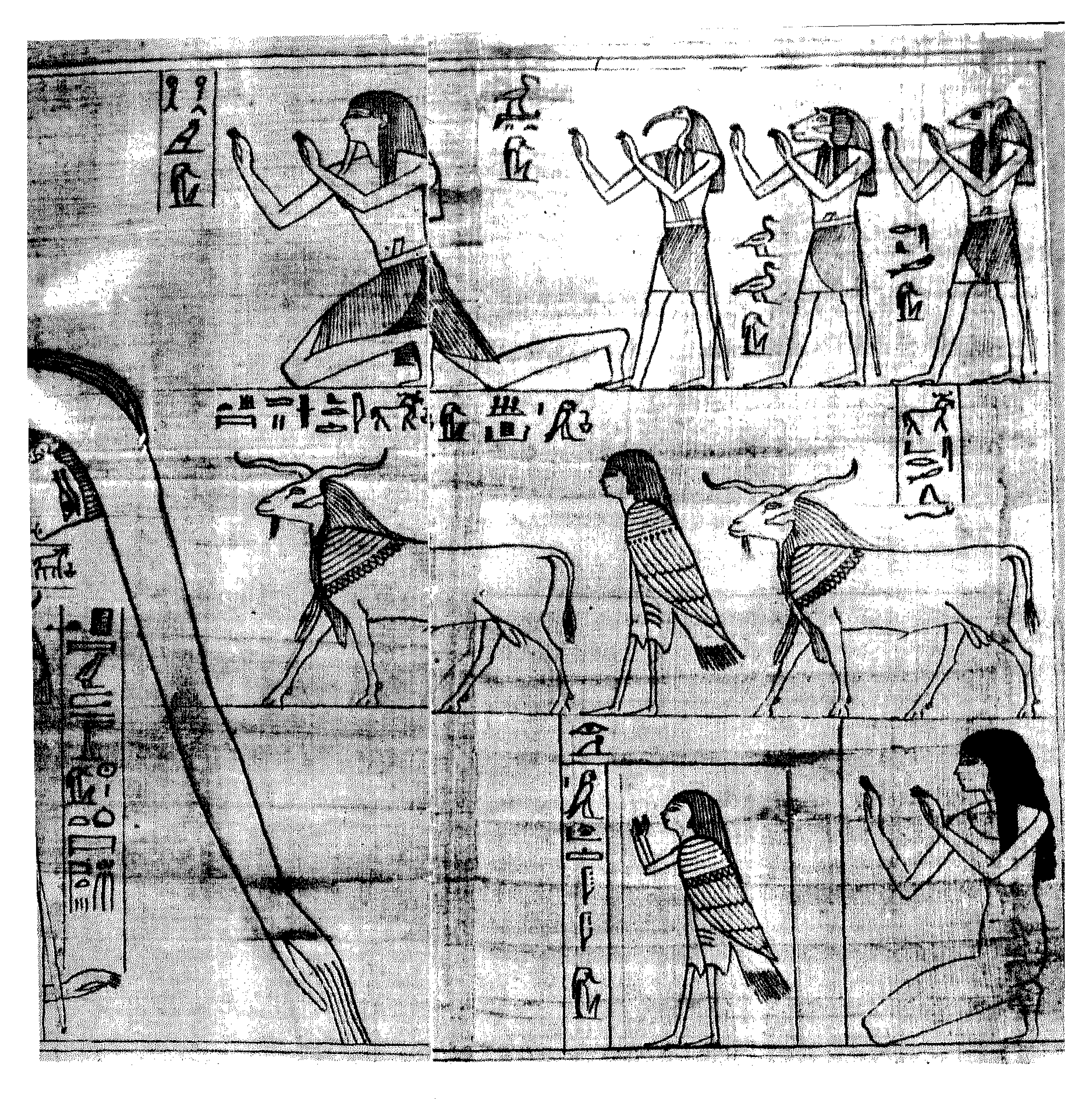
الإسم الحورسى للملك رمسيس الرابع .
[عصر الرعامسة ، عهد رمسيس الرابع ١١٦٢ - ١١٥٦ق.م]

قد يبدو للوهلة الأولى أن هذا الرسم يتضمن دراسة لمجموعة من الأشكال لا رابط بينها . ولكن هذه الأشكال فى حقيقة الأمر تكوّن الإسم الحورسى للملك رمسيس الرابع . وهى تتكون من الثور ، واليد الممتدة التى تمسك بعصا ، والإآلهة «ماعت» فى وضع الجلوس ، وعلامة عنخ . وكلها عبارة عن علامات ورموز هيروجليفية رتبت لتعطى نصاً معناه : «الثور المنتصر ، العائش فى الحقيقة» وهو الإسم الحورسى لرمسيس الرابع . ويبدو أن هذا الإسم كان عبارة عن اسكتش سريع أعده الفنان ليصمم على أساسه فيما بعد عملاً فنياً آخر كالنحت البارز أو التصوير . وتبدو خطوط الفنان متوسطة المستوى من الناحية الفنية .

- **الرسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بوادى الملوك .**
- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢٦ × ٤٨ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

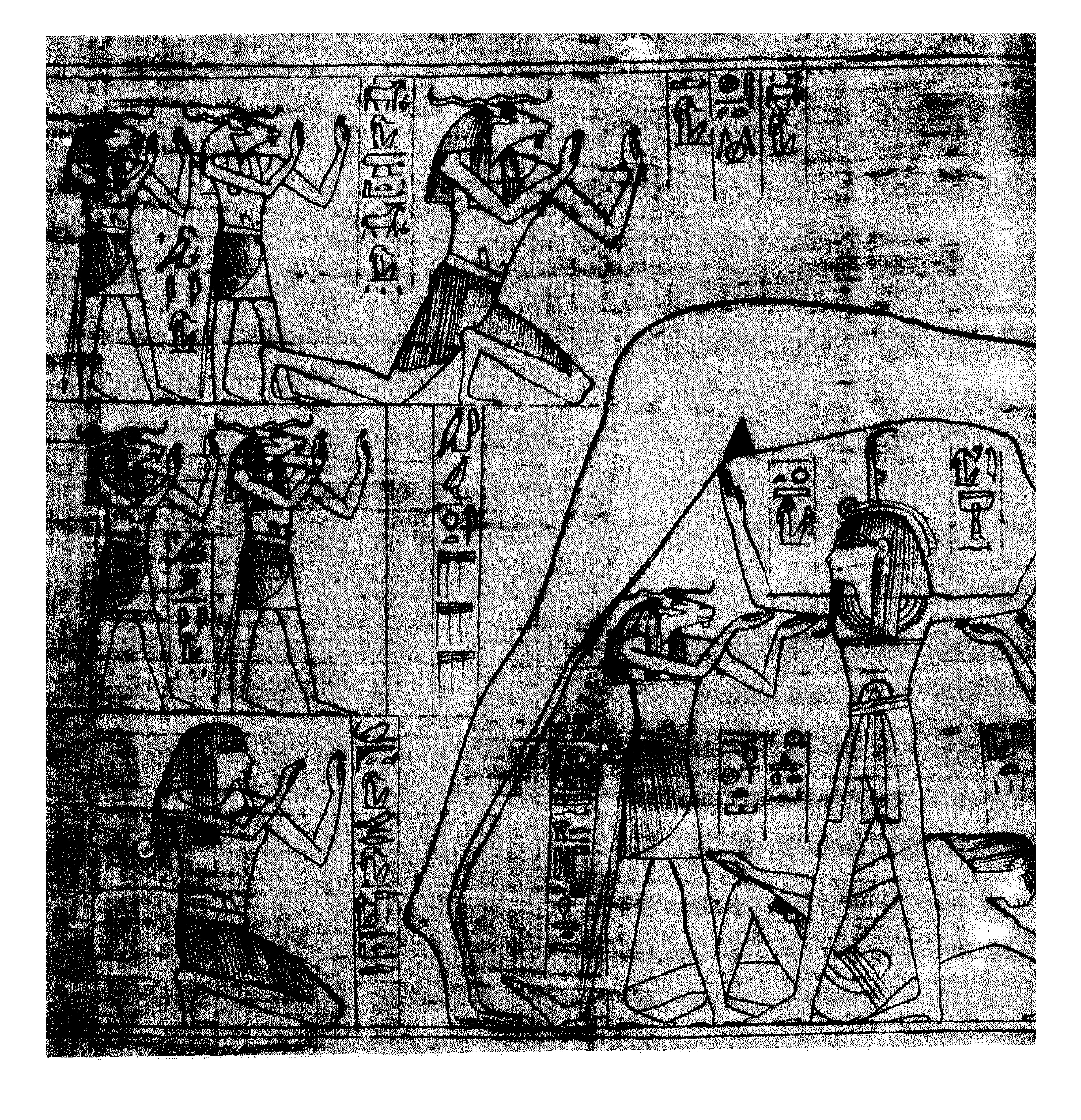
[الصورة ٥٤]





[الصورة ٥٥]

صورة من كتاب الموتى .
[عصر الأسرة الحادية والعشرين ١٠٨٠ - ٩٤٦ق.م] .
رسم بالحبر على ورق البردى يمثل الإلهة «نوت» إلهة السماء وقد انحنت متكئة على أطراف أصابع قدميها ويديها لتمثل انحناءة القبة السماوية . ويقوم الإله «شو» إله الفضاء بحمل الإلهة نوت بينما يرى الإله «جب» إله الأرض متكئا إلى الخلف . ويقوم بمساعدة الإله شو اثنان من الأرواح «با» لكل منهما رأس كبش ، وتحيط بالمنظر كله مجموعة من الأرواح والآلهة الأخرى . وتعتبر هذه الصورة التوضيحية فى مجموعها أحد المفاهيم التقليدية لقدماء المصريين فى رؤيتهم للكون . فالإلهة «نوت» تلد الشمس فى كل صباح ، ثم تبتلعها عند الغروب . وتمر



الشمس خلالها جسدها فى رحلتها الليلية .. «فمها هو أفق الغرب ، ورحمها هو الأفق الشرقى» . ونلاحظ أن جميع الأشكال قد رسمت بطريقة تقليدية لأنها فى الأصل أشكال نمطية ، ومع ذلك فقد رسمها الفنان بمقدرة وبقدر كبير من الدقة والعناية والرشاقة والحيوية . وقد عثر على هذه البردية بالدير البحرى ، وهى جزء من كتاب الموتى الخاص بفتاة تدعى «نسيتانب تاشرو NESITANEBTASHRU» وهى إبنة كاهن آمون الأعظم «بنودجيم الأول PINUDJEM I» .

- **محفوظة حاليا بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **مقاسها ٤٨ × ٥ر٨٨ سم .**

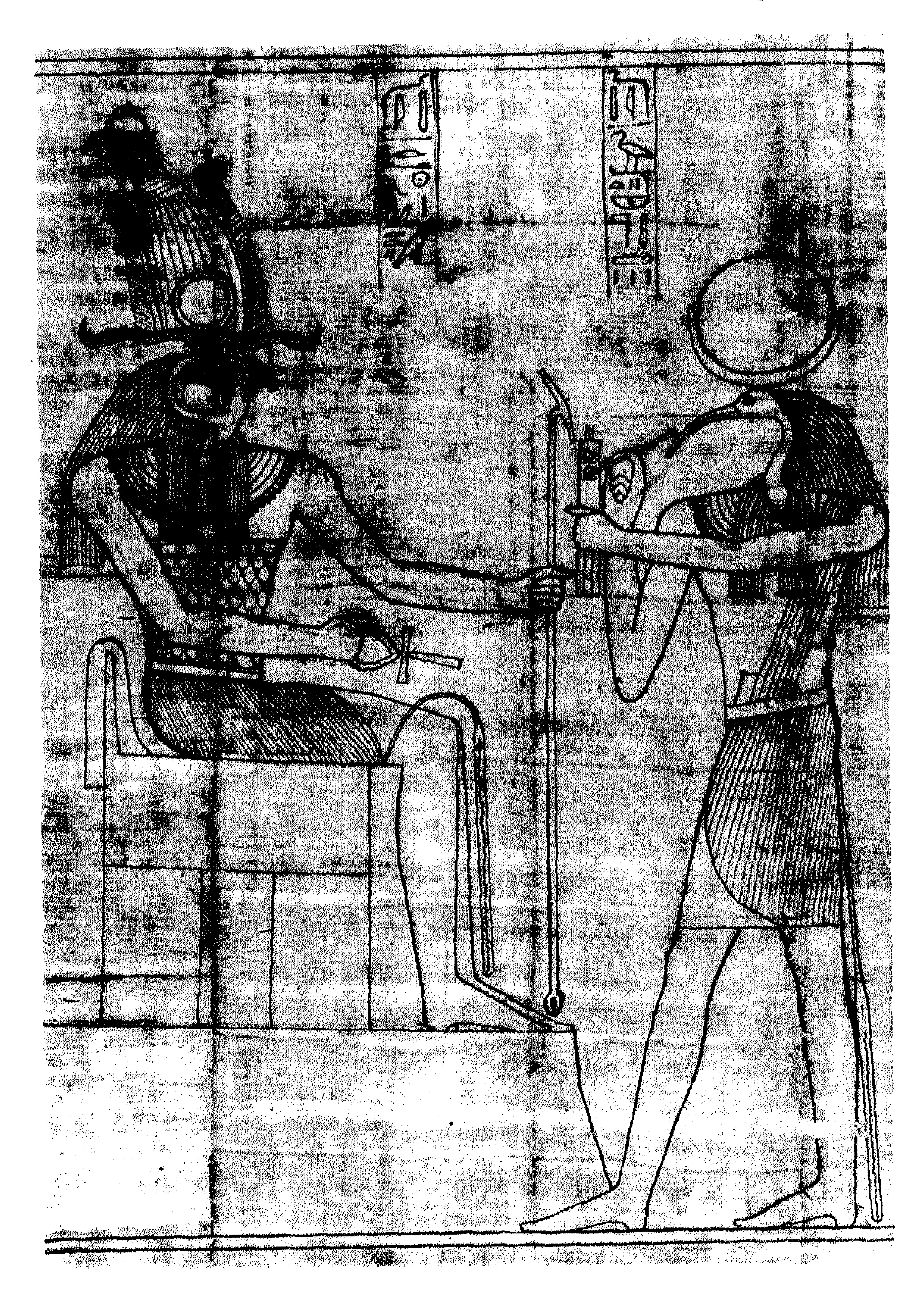
منظر للإله «رع حور آختى» مع الإله «تحوت» .

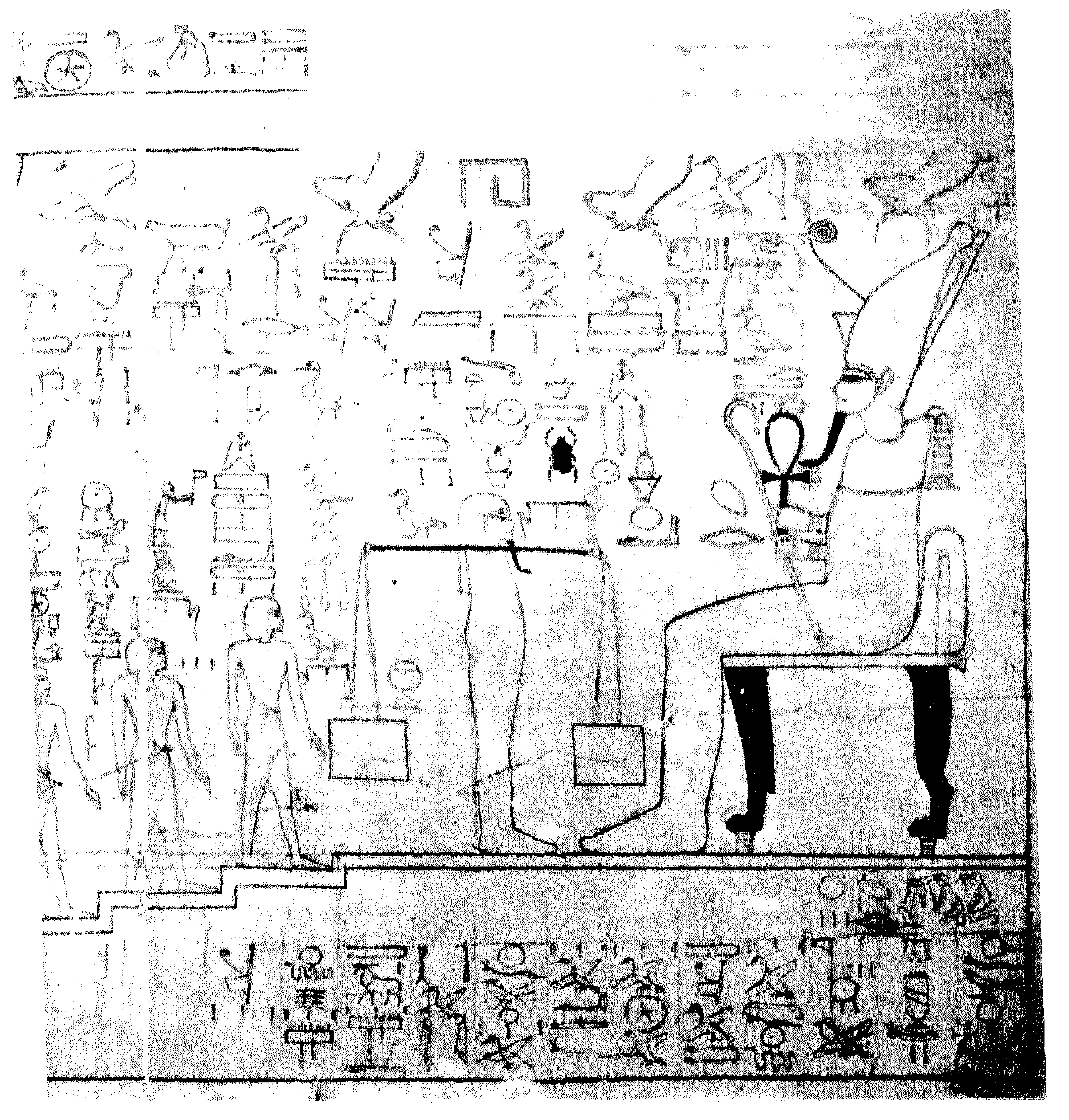
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم آخر بالحبر على ورق البردى ، يمثل الإله «تحوت» إله الكتابة وكاتب الآلهة ، ويمثل عادة فى شكل آدمى برأس طائر الإبيس «أبى منجل» . ونراه هنا واقفاً أمام الإله «رع حور آختى» إله الشمس الذى يتخذ صورة آدمى برأس صقر . ويمسك الإله «تحوت» فى يده اليسرى مقلمة أو «باليتة» بينما يمسك فى يده اليمنى قلما أو أداة كتابة يغمسها فى إحدى الفجوتين المخصصتين للحبر الأسود والحبر الأحمر . أما الإله «رع حور آختى» فقد تُوِّج ملكا على الآلهة ، ونراه هنا وهو يمسك الصولجان «واس» فى يده اليسرى ويمسك علامة «عنخ» بيده اليمنى . وهذان الرمزان يمنحانه التحكم والسيطرة على «القوة» و«الحياة» . أما النص الهيروجليفى المكتوب فى أعلى الصورة فهو يتضمن التعريف باسم كل من الإلهين ، ويضيف إلى إسم الإله تحوت لقب «سيد الكلام المقدس» . ونلاحظ بوضوح أن الرسم فى مجموعه ، يدل على مدى إتقان الخطوط ودقتها ورقتها .

- **البردية مجهولة المصدر ومحفوظة حاليا بالمتحف البريطانى بلندن**
- **مقاسها ٤٨ × ٣١ سم .**

[الصورة ٥٦]



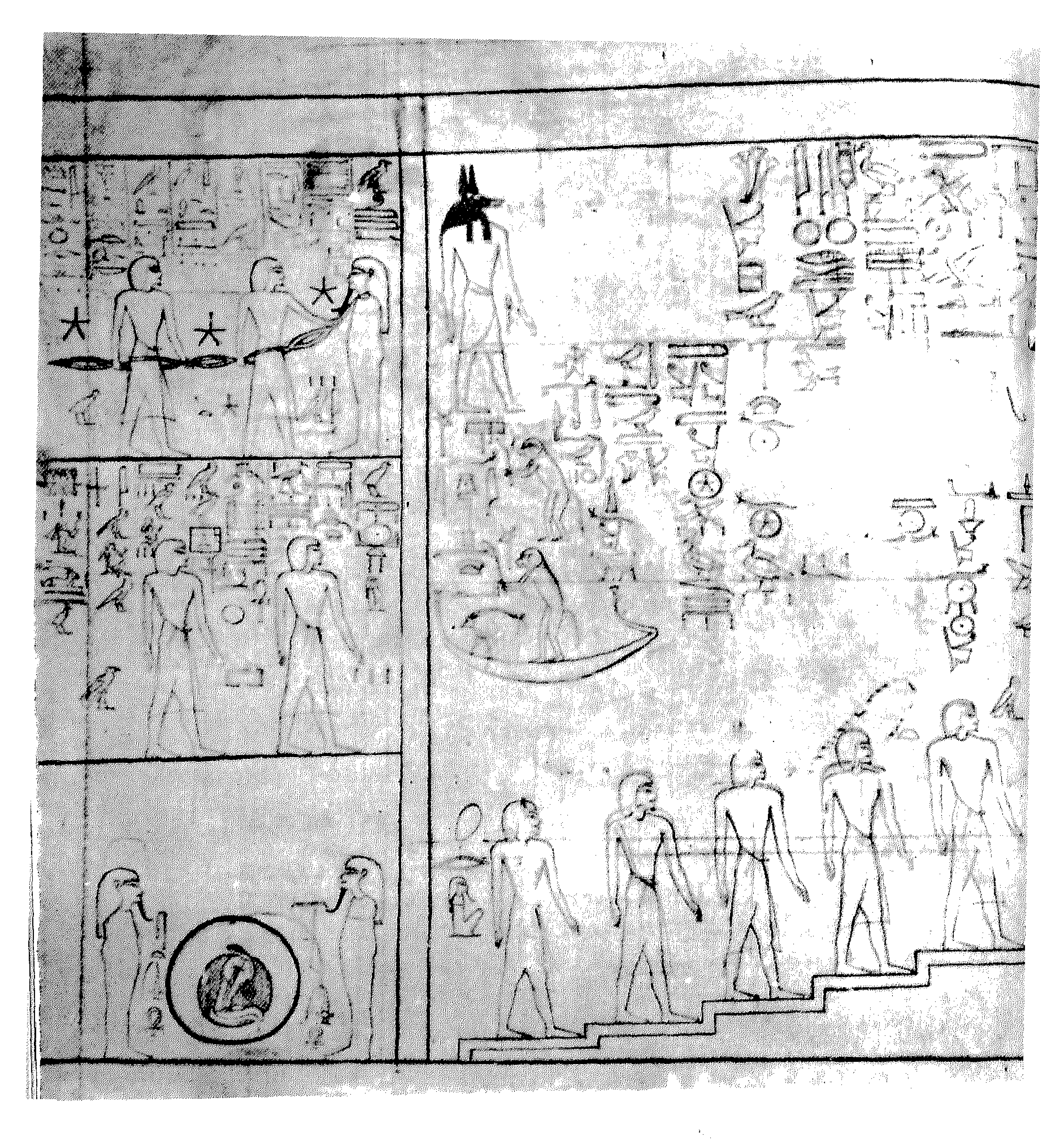


[الصورة ٥٧]

قاعة «أوزيريس» بمقبرة «حور محب» .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد حورمحب ١٣٣٢ – ١٣٠٥ق.م] .

تقع مقبرة «حور محب» فى عمق الجبل بوادى الملوك . وتقع هذه اللوحة الحائطية التى لم يتم العمل فيها بالحائط الخلفى لغرفة الدفن . وموضوع اللوحة هو الفصل الخامس من «كتاب البوابات» وهو كتاب دينى شهير رسمت وصورت فصول كثيرة منه على جدران المقابر الملكية فى عصر الدولة الحديثة . ويتضمن الكتاب وصفاً لتقدم إله الشمس مع روح الملك المتوفى خلال العالم السفلى . ومنظر قاعة أوزيريس – وهو أحد فصول هذا الكتاب – يتضمن أشكالاً عدة فنرى أوزيريس باعتباره إله الموتى جالساً على كرسى القضاء وممسكاً بالصولجان وعلامة



عنخ ، وأمامه ميزان العدالة محمولاً على كتف مومياء . وتتدلى من سقف القاعة أربعة من رؤوس الثيران ، وفى أعلى اليمين نرى رسماً للإله «أنوبيس» حارس الجبانة . وعلى الدرجات الصاعدة إلى منصة أوزيريس نرى تسعة أشكال سميت «أعداء الإله» . أما النص المكتوب فمن الصعب تفسيره ، ولكن يلاحظ بوجه عام أن المنظر يوحى بفكرة محاكمة الروح بعد الوفاة . والرسم فى مجموعه يعتبر رسماً تحضيرياً للنحت البارز ، ونرى بوضوح أن بعض الخطوط الأساسية قد تم تصحيحها أو تعديل تصميمها . ومن المعروف أن كثيراً من النقوش وأعمال الحفر فى هذه المقبرة لم يتم العمل فيها لكى تصبح فى صورتها النهائية ، مما هيأ لنا فرصة عظيمة لدراسة مراحل العمل الفنّى ابتداء من مرحلة تصميم الخطوط الأساسية .

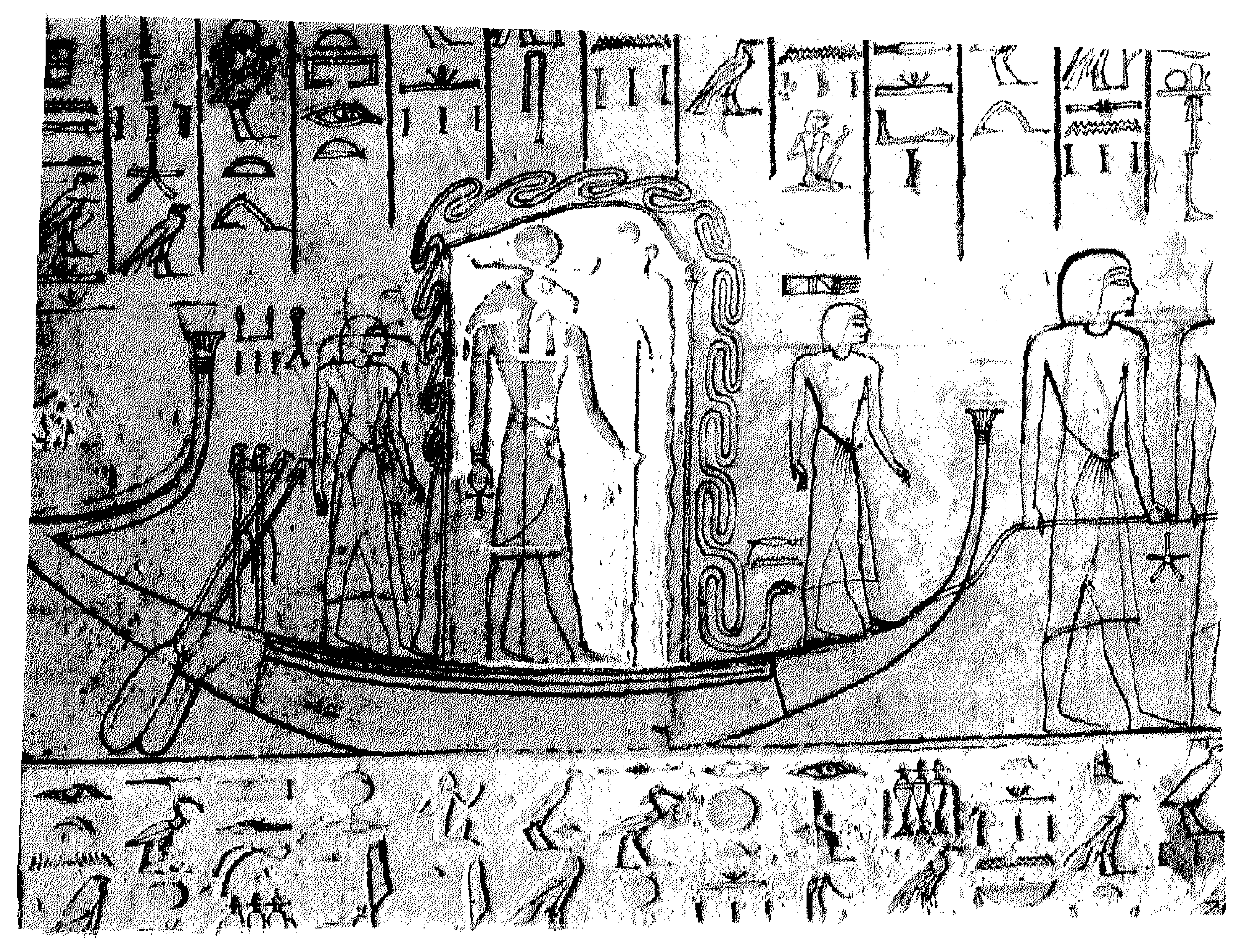
● **تصوير : مؤسسة بولينجين .**

[الصورتان ٥٨ ، ٥٩]

منظران لمركب شمس الليل بمقبرة «حور محب» .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد حورمحب ١٣٣٢ - ١٣٠٥ق.م] .

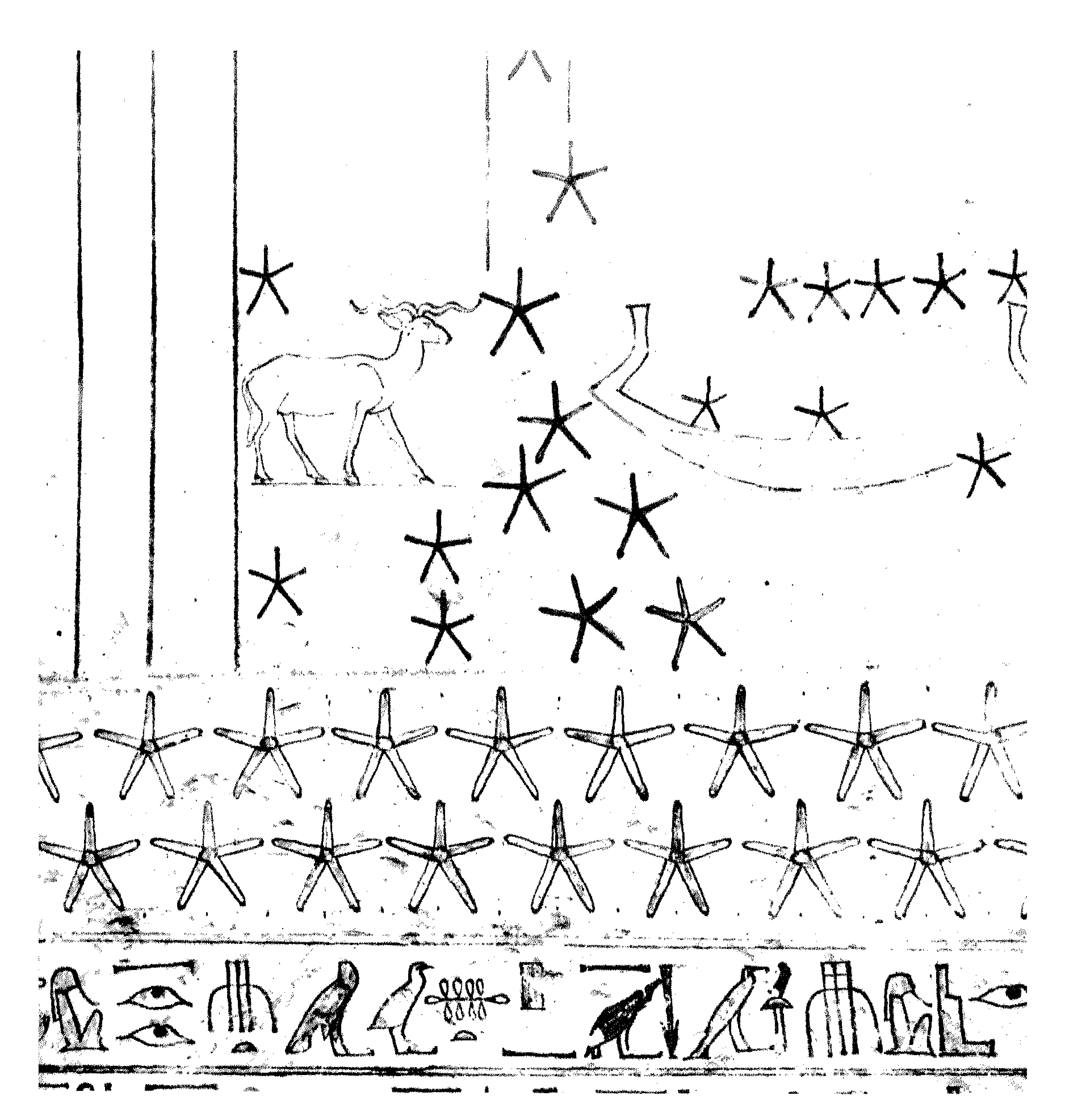
تتيح لنا مقبرة حورمحب بوادى الملوك فرصة واسعة لدراسة المراحل العملية والفنية لفن تزيين المقابر الملكية . فبعض جدرانها لا تتضمن سوى الخطوط الأساسية المبدئية لتصميم المناظر ، وبعضها الآخر تقدم العمل فيه خطوة أخرى حيث بدأت أعمال النحت البارز . وفى الرسم الموضح بالصورة (٥٩) نرى أن الخطوط الأساسية للرسم مازالت فى مراحلها الأولى . ويعبر الرسم عن موكب قطر مركب شمس الليل الممثلة بإله له رأس كبش يقف فى محرابه المقدس تحرسه حَيَّتَان . وبالرغم من أن الخطوط مازالت فى مرحلتها الأولى ، وبالرغم من وضوح بعض التصحيحات والتعديلات ، فإن الرسم يعتبر شبه جاهز لبدء عمليات النحت البارز . أما الرسم الموضح فى الصورة (٥٨) فقد بدأت فيه أعمال النحت ، وذلك بالرغم من وجود التصحيحات ووجود بعض الخطوط الارشادية مثل «خط المنتصف» الذى يظهر واضحاً فى رسم الإله الذى يمثل شمس الليل . كما نرى أيضا بعض التصحيحات وتعديل أحجام الأشكال ومواضعها . ونلاحظ أن الشخصين اللذين يقفان أمام وخلف الإله قد رسما وأعيد رسمهما عدة مرات . ويتبين من أمثال هذه الدلائل أن عملية التزيين الحائطى لم تكن عملية بسيطة ، ولكنها كانت تمر بعدة مراحل وعمليات فنية يقوم بها عدد من الفنانين المتخصصين فى الرسم وفى النحت البارز يعملون جميعاً تحت إشراف فنان أستاذ لديه فكرة محددة عن جميع مكونات الأشكال ونسبها الفنية .

● **تصوير : هارى بيرتون - وبإذن خاص من متحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**



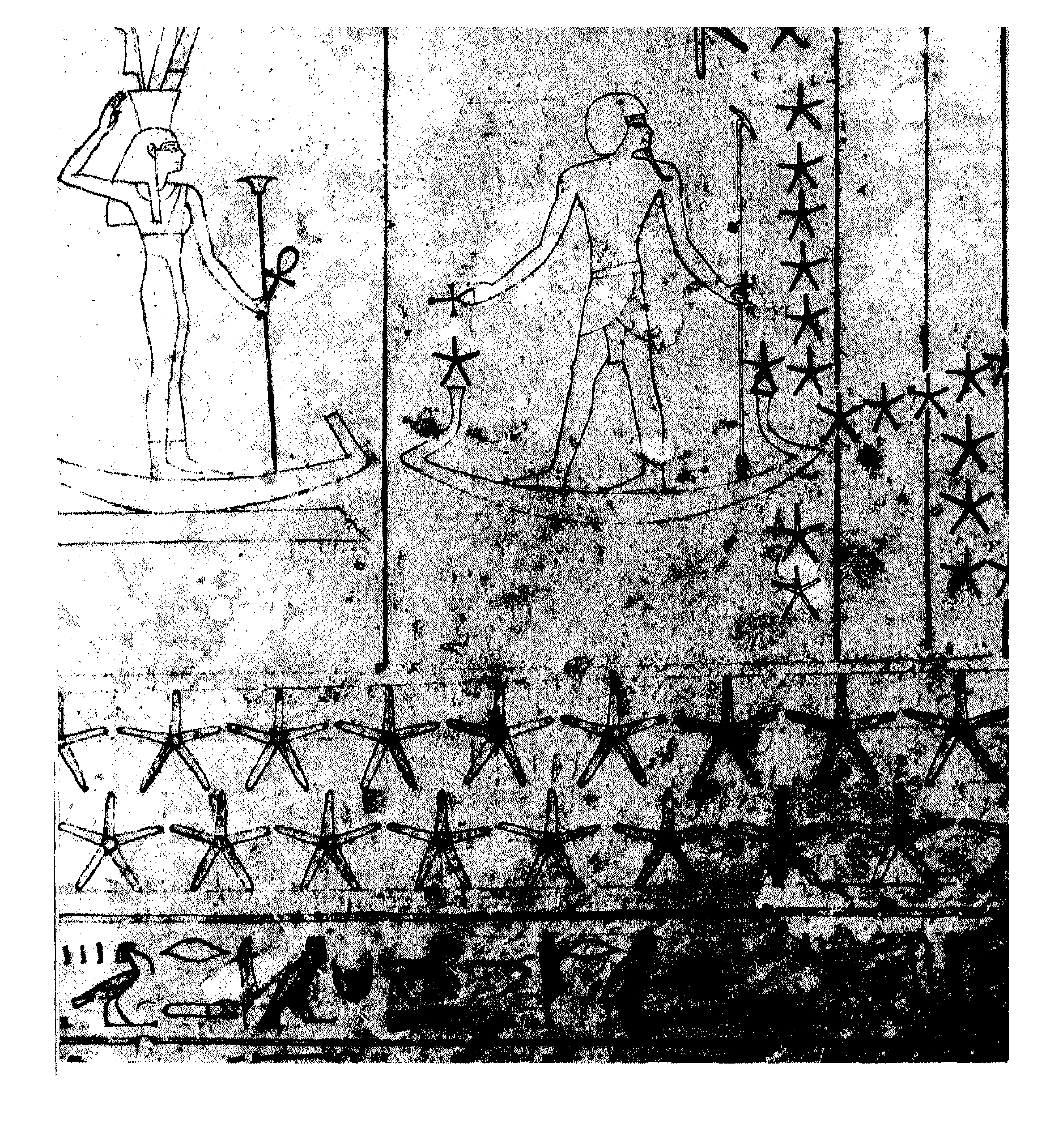
[الصورة ٥٨]

[الصورة ٥٩]



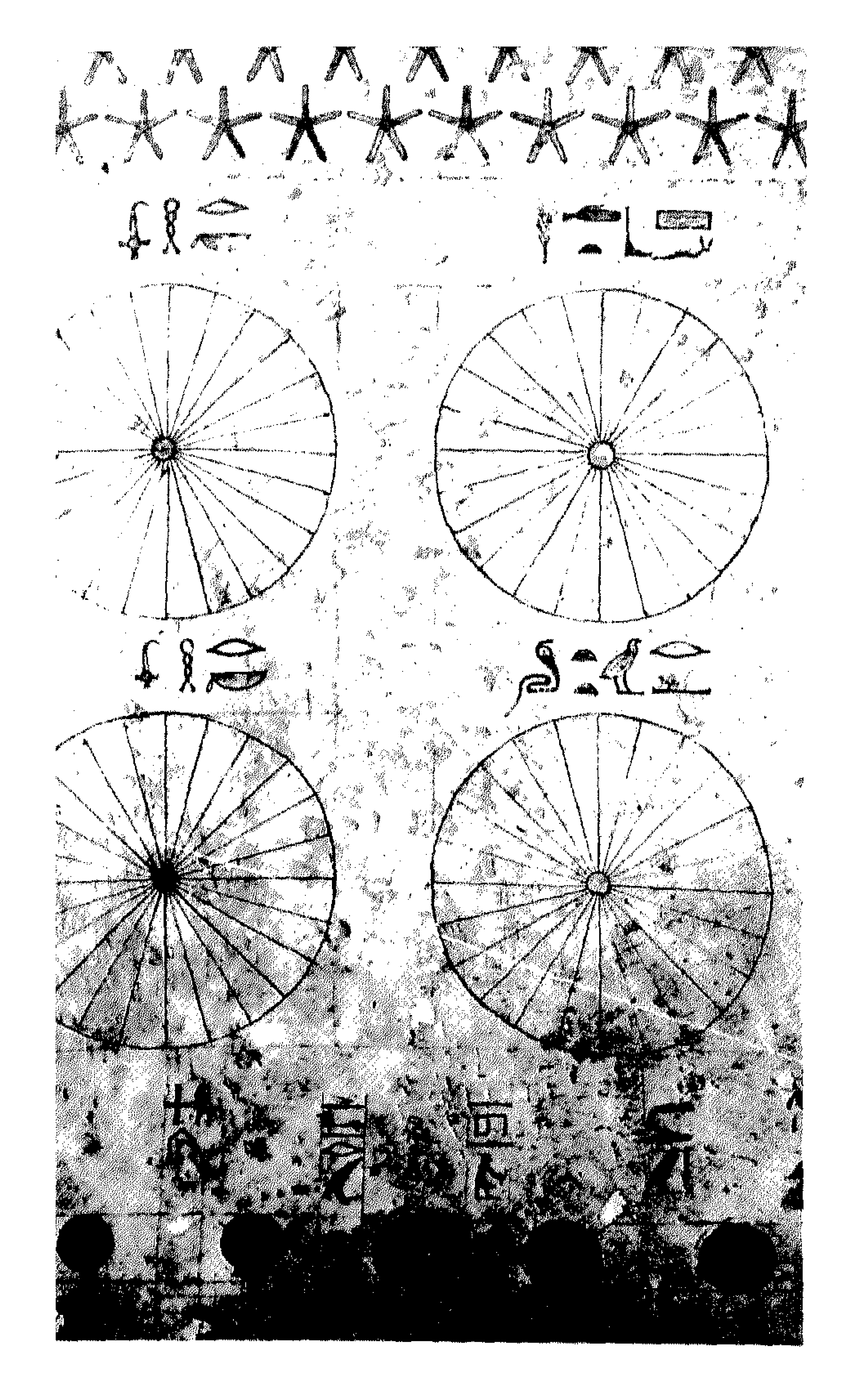
[الصورة ٦٠]

أبراج السماء الجنوبية ، من السقف الفلكى لمقبرة سننموت بطيبة .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد حتشبسوت ١٤٩٠ – (٦٨) ١٤٧٠ق.م]
فى مقبرة المهندس سننموت المفضل لدى الملكة حتشبسوت [أنظر الصور ٢ ، ٣ ، ٤] سقف عليه رسوم فلكية ويعتبر من أقدم السقوف الفلكية التى تركها لنا قدماء المصريين ، كما يقول «الدكتور ر.أ. باركر» . وهنا



نرى أن الفنان مصمم الخطوط الأساسية قد اتجه بفنه لخدمة غرض آخر . فقد رسم تفصيلا للسماء الجنوبية ظهر فيه برج يسمى برج السفينة وبرج الجدى ، كما ظهر أيضا برج الجوزاء أو كوكبة الجبار ونجم الشِّعْرَى اليمانية . ونلاحظ أن جميع الأشكال فى هذا السقف قد رسمت بعناية ودقة . ويقول الدكتور باركر أن التصميم الهندسى والفلكى لهذا السقف يقوم أساساً على تقويم فلكى أقدم ، يرجع تاريخه إلى عصر الأسرة الثانية عشرة .

- **من مقبرة سننموت رقم (٧١) بالدير البحرى .**
- **تصوير : جون روس .**



[الصورة ٦١]
تفصيل من السقف الفلكى لمقبرة سننموت .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد حتشبسوت ١٤٩٠ - (٦٨) ١٤٧٠ق.م]
فى هذا الجزء من السقف الفلكى لمقبرة سننموت بطيبة نجد رسماً بيانياً للشهور الأربعة [الشهر الخامس والسادس والسابع والثامن] التى تمثل الفصل الثانى من الفصول الثلاثة التى تنقسم إليها السنة المصرية . وفى أعلى الرسم نجد مجموعة من النجوم الخماسية ، وفى أسفله نجد مجموعة من الآلهة يعتلى قرص الشمس رأس كل منهم . وقد رسمت الدوائر بفرجار من الخيط وذلك بعد تقسيم المساحة إلى أرباع متساوية . كما نلاحظ وجود آثار لخطوط التقسيم الأخرى .
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٦٢]
أبراج السماء الشمالية ، من السقف الفلكى لمقبرة سننموت بطيبة .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد حتشبسوت ١٤٩٠ - (٦٨) ١٤٧٠ق.م]
فى الجزء الأسفل من هذا الرسم ، نرى برجاً كان يسمى برج التمساح ، وأمامه رجل يتخذ وضع رامى الرمح ولكن الرمح غير موجود فى الصورة . ونلاحظ أن تفاصيل جميع الأشكال قد رسمت بعناية فائقة . وفى جميع أجزاء هذا السقف الفلكى بمقبرة سننموت بطيبة ، نجد أن مهمة الفنان كانت منحصرة فى إعادة رسم آخر أقدم عهداً وضعه فلكى عاش قبل هذا الفنان بمئات السنين . ولم يكن أمام الفنان إلا قدر بسيط جدا من الإبتكار نفذه فى حدود القيود الصارمة المفروضة عليه . ولا تظهر مهارة الفنان فى مثل هذه الأحوال إلا فى إظهار مدى قدرته على نقل الرسم الفلكى الأصلى بمنتهى الأمانة .
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٦٢]



خامسا : الموسيقى والرقص

من الصورة (٦٣) .
إلى الصورة (٧٣) .



[الصورة ٦٣]

عازف الهارب الجالس

[عصر الأسرة السادسة والعشرين ٦٦٤ – ٥٢٥ق.م]

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالدير البحرى . وقد تكون الخطوط بسيطة ، ولكنها بساطة خادعة . فبأقل قدر من هذه الخطوط استطاع الفنان أن يعبر عن التكوين الأساسى لعازف الهارب الأعمى وهو يجثم منحنياً على آلته الموسيقية . ونلاحظ أن هذا الموضوع يعتبر من الموضوعات النمطية فى الفن المصرى [انظر أيضا الصورتين ٦٤ ، ٦٥] ويمكن مشاهدة نماذج كثيرة منه فى مقابر طيبة . ولهذا فيمكن اعتبار هذا الرسم تقليداً لأعمال فنية سابقة ، عدا التفاصيل التى حرص الفنان على رسمها كوضع الأصابع على الأوتار ، وتحديد معالم القفص الصدرى للعازف ، وتحديد الواجهة الأمامية لباطن قدمه .

- **محفوظة حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**
  وهى من مكتشفات بعثة المتحف سنة ١٩٢٢ – ١٩٢٣ .
- **مقاسها ١٥ × ١١ سم .**

أصابع عازف الهارب .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ، يمثل يَدَىْ أحد عازفى الهارب وهما تعزفان على أوتار آلة موسيقية وترية كبيرة من آلات الهارب ومنذ عصر الدولة القديمة ظهرت صور ولوحات حائطية على جدران المقابر تمثل نماذج مختلفة من مجموعات العازفين والفرق الموسيقية التى تتضمن أحد عازفى - أو عازفات - الهارب على أقل تقدير . وقد استمر رسم أو تصوير أو نحت أمثال هذه الفرق الموسيقية لتزيين جدران المقابر فى العصور التاريخية اللاحقة لعصر الدولة القديمة ، مما يجعلنا قادرين على تتبع التطورات التى لحقت بالآلات الموسيقية ، والتغيرات التى حدثت لأوضاع العازفين فى تلك الفرق ، والتجديدات التى لحقت بالآلات التى استحدث إدخالها إلى تلك الفرق . ولعل من أصعب الأمور بالنسبة للرسام الذى كان يقوم بتصميم الخطوط الأساسية لعازف الموسيقى ، هو كيفية التعبير عن حركة أصابع يَدَىْ عازف الهارب وهى تنقر أو تغمز أوتار الآلة . الأمر الذى كان يتطلب دوام التمرن على رسم وتصميم مثل هذا المنظر .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢٣ × ٢٣ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٦٤]





[الصورة ٦٥]
أحدب يعزف على ناى مزدوج .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك . يمثل رجلاً بديناً أحدب الظهر يعزف على ناى مزدوج وهو يقف على خط يمثل مستوى الأرض . وتحت هذا الخط نرى رسماً لشكل آخر غير مفهوم . ويبدو أن رسم اسكتش هذا العازف البدين كان وليد لحظة عارضة حين رأى الفنان أمامه منظراً جديراً بالتسجيل . ومن المحتمل ان الفنان حين كان يستخدم تلك الشقفة لدراسة بعض الأشكال الأخرى مثل الصقر الذى يظهر بأعلى الشقفة ، رأى منظر هذا العازف البدين وهو منظر طريف بكل المعايير ، فقام على الفور بمحو منظر الصقر وأية أشكال أخرى من على سطح الشقفة ، وسجل منظر العازف بكل ما فيه من رؤية ساخرة .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ١٩ × ١٠ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

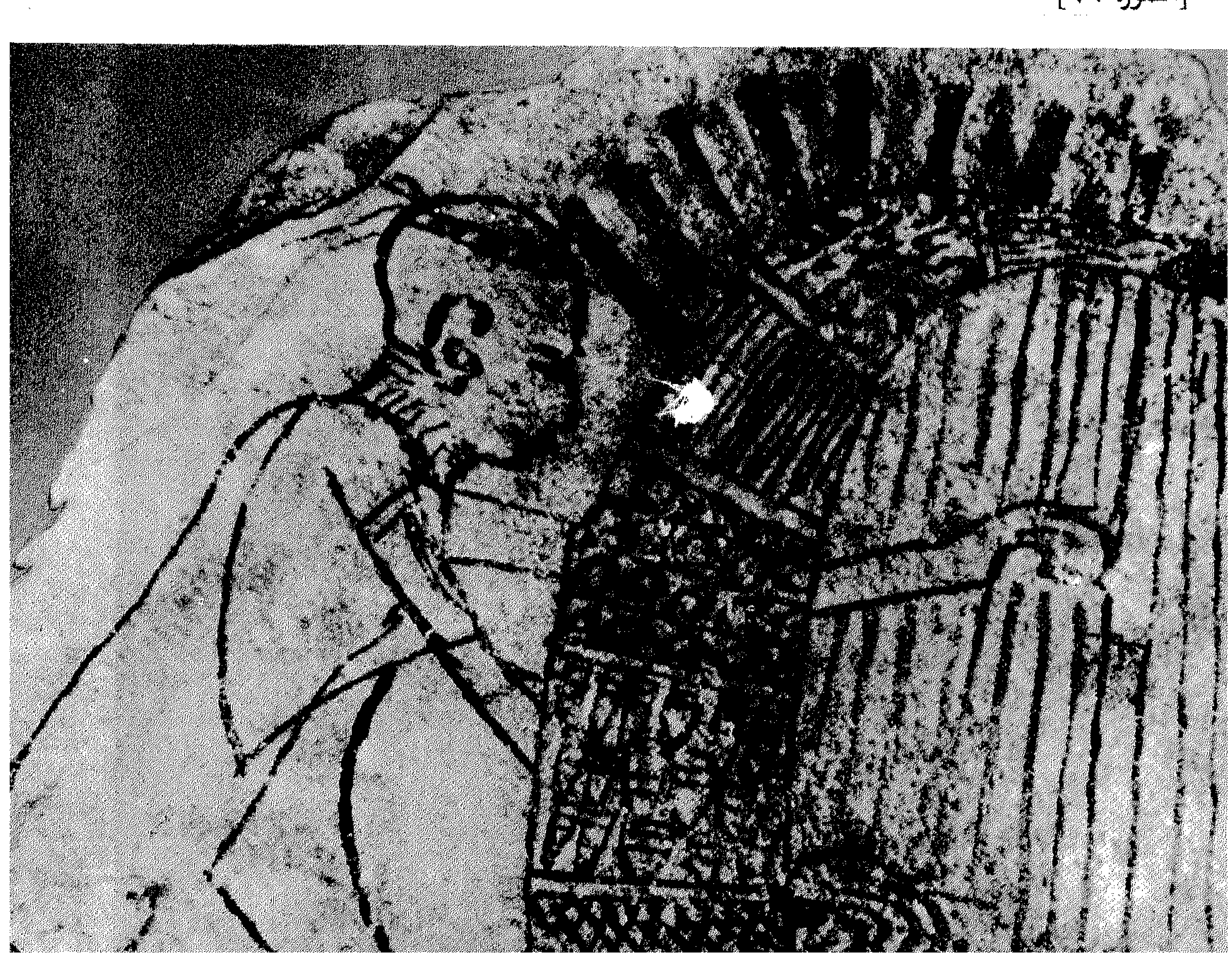
عازف الهارب .

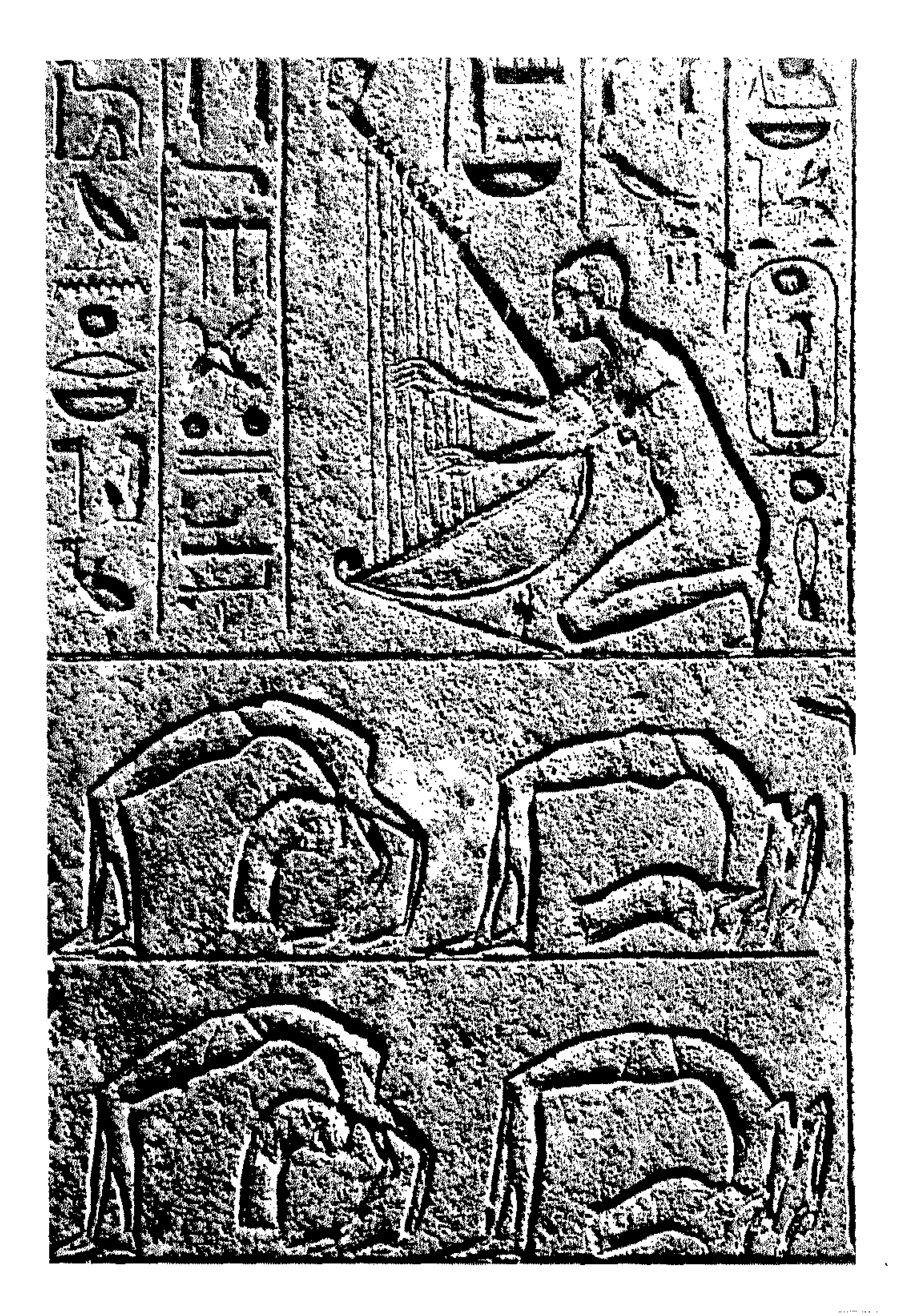
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر الاسود والأحمر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ، يمثل عازفاً على آلة هارب ضخمة مثل الآلة التى تظهر أوتارها بالصورة (٦٤) . ولكن العازف هنا يظهر بجسمه وليس بمجرد ذراعيه ويديه كما هو الحال فى الصورة السابقة . كما أن آلة الهارب التى تظهر فى هذا الرسم آلة ضخمة كثيرة الزخارف ومن المحتمل أن تكون من نوع الآلات المماثلة المستخدمة فى طقوس المعابد . ويمكن مقارنة هذا الرسم بالتصوير المنقوش على جدران مقبرة رمسيس الثالث بوادى الملوك والذى يظهر فيه اثنان من عازفى الهارب يعزفان موسيقاهما فى حضرة الآلهة . ولذلك فمن المحتمل أن يكون هذا الاسكتش ربما تجريبياً لمنظر يجرى إعداده لتزيين جدران إحدى المقابر . ونقول أنه رسم «تجريبى» لأن ذراعى العازف تبدوان معاً خلف جسم آله الهارب ، وهو وضع من الصعب تصوره . كذلك فإننا نلاحظ أن مفاتيح شد الأوتار قد أعيد رسمها . كما أن الخطوط الأساسية التى تحدد معالم هذا العازف الحليق الرأس والذى يبدو منهمكا فى العزف ومستغرقا فى الموسيقى ، تدل على أن الرسام متمكن وقادر على التعبير بهذه الخطوط البسيطة الرقيقة .

- محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .
- مقاسها ١٢ × ٨ سم .
- تصوير : جون روس .

[الصورة ٦٦]





[الصورة ٦٧]

نحت لعازف هارب وراقصات اكروباتيك .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد حتشبسوت ١٤٩٠ – (٦٨) ١٤٧٠ق.م]

يمكن مقارنة هذا المنظر بالمنظرين الموضحين بالصورة (٦٨) وبالصورة (٦/ ألوان) . وتظهر الراقصات الأربعة فى هذا المنظر المنحوت على جدران الكرنك على مستويين علوى وسفلى . ومع ذلك فإننا نلاحظ أن رأسى الراقصتين بيسار المنظر أكثر ارتفاعاً عن الأرض من رأسى الراقصتين بيمين المنظر . وبمقارنة هذا العمل من أعمال النحت بالرسوم التجريبية على الشقفتين السابقتين تتبين لنا الاختلافات التى استوجبتها عملية الحفر على احجار الجدران الأكثر صلابة . كذلك فإذا قارنا بين عازف الهارب بهذا المنظر وبين العازفين الموضحين بالصورتين (٦٤ ، ٦٦) لتبينت لنا نفس هذه الاختلافات البسيطة .

- **محفوظة حالياً بمتحف الأقصر .**
- **تصوير : جون روس .**

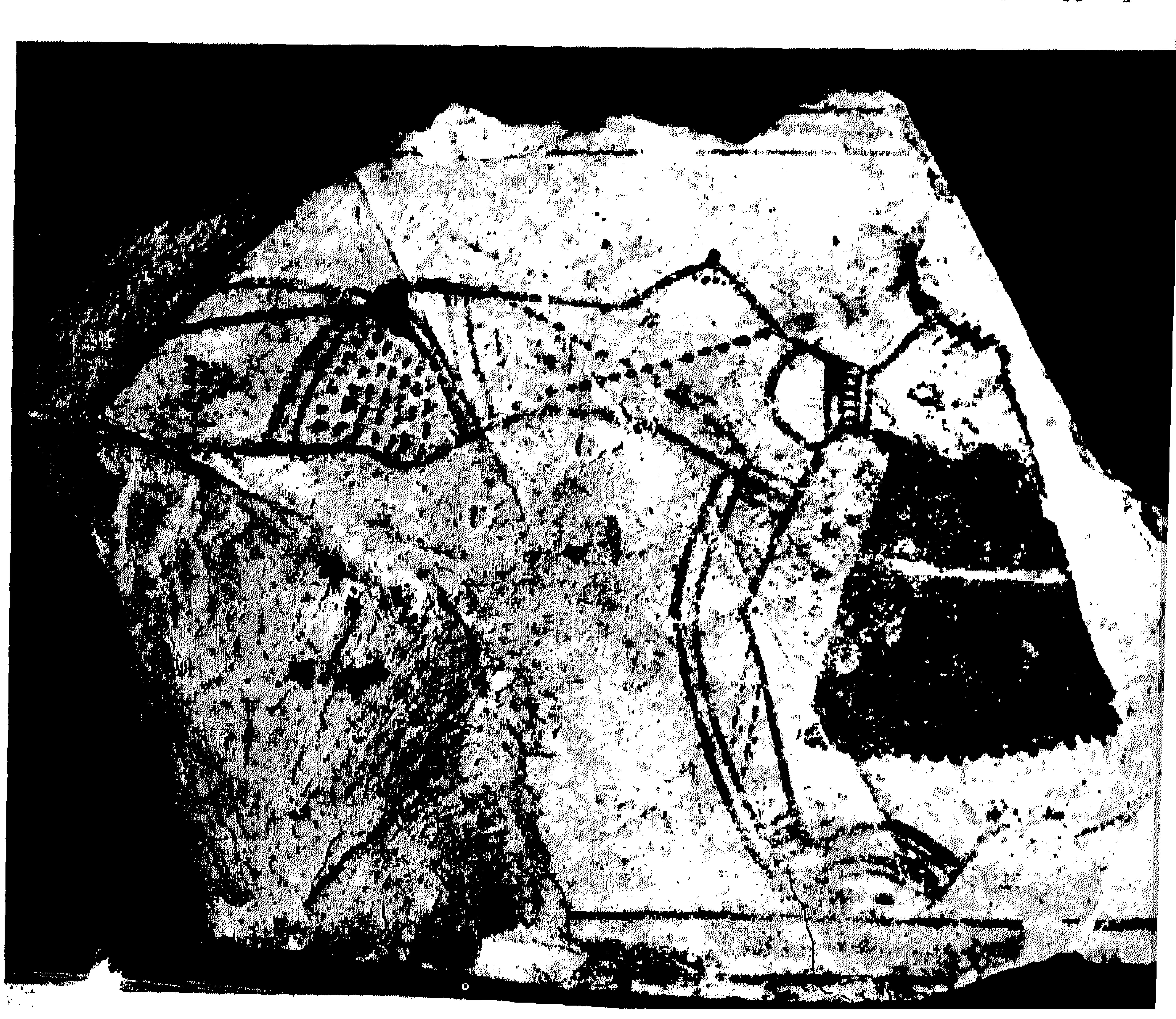
راقصة أكروباتيك .

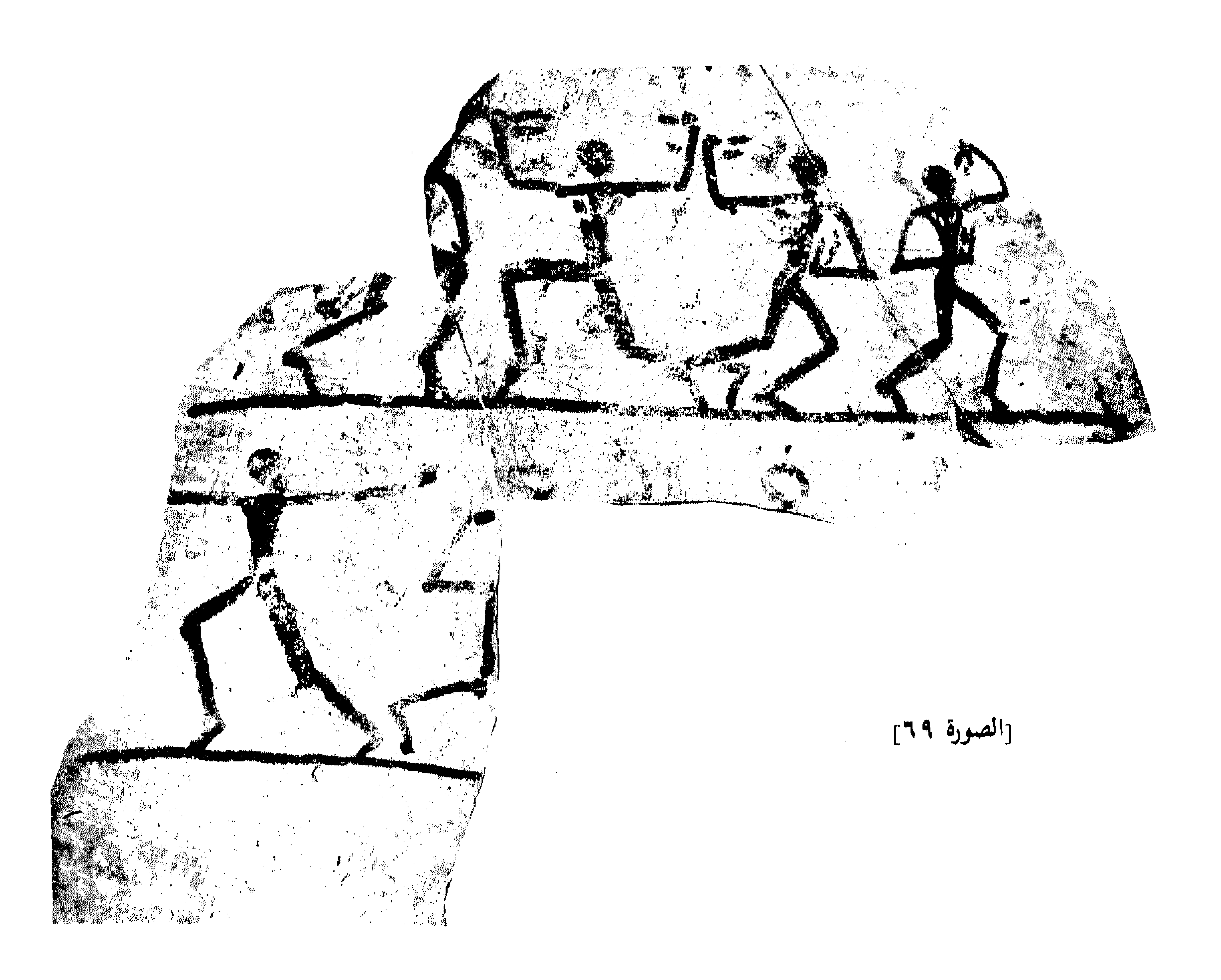
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الاسود والأحمر على سطح شقفة صغيرة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ، يمثل شكلا لراقصة أكروباتيك شديد الشبه بشكل الراقصة الأكروباتيك الأخرى المرسومة بالصورة (٦/ ألوان) . ومع ذلك فإن المقارنة بين الشكلين توضح لنا على الفور أن خطوط الرسم الملون أكثر جمالًا وروعة ، وأن تصميم جسم الراقصة أكثر وضوحاً فى إظهار رشاقتها وخفة حركتها ، وذلك بعكس الحال بالنسبة للخطوط وللتصميم فى هذا الرسم الذى تنقصه مثل هذه الروح . فلم يستطع الفنان هنا أن يعبر عن مرونة انحناء ظهر الراقصة كما لم يستطع التعبير عن هفهفة الشعر التى عبر عنها فنان الصورة الملونة بقدر كبير من الإنسيابية والمهارة . وفى هذا الرسم تبدو الراقصة شبه عارية إلا من رداء صغير ، وعقد صغير بأعلى صدرها وياقة تزين رقبتها واساور بأعلى ذراعيها ، كما نلاحظ وشما على طول جذعها الأعلى ووشما آخر بفخذها . ويعتبر هذا الرسم أفضل بكثير من الرسم المماثل المرسوم على سطح الوجه الآخر لهذه الشقفة [لم يظهر هنا] والذى قد يكون من عمل طالب يتمرن على المراحل الأولى لمثل هذا الرسم .

- **من المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .**
- **مقاسها ٤ر٧ × ٣ر١٠ سم .**

[الصورة ٦٨]





[الصورة ٦٩]

أشكال عصَوِيَّة على كسرة فخار .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

مهما تعددت أشكال وأوضاع الجسم البشرى ، فيمكن اختصار خطوط رسمها إلى أقصى قدر مستطاع ، بل ولدرجة قد تصبح معها مثل الأشكال العصوية STICK FIGURES التى تبدو فى هذه الصورة . وفى بعض الأحيان رأى الفنان المصرى أن اتباع هذا الأسلوب فى الرسم ، يجعل الرسوم الحائطية التى تزين جدران المقابر أقرب ما تكون إلى الأسلوب المتبع فى رسم وتزيين أوراق البردى . وهذا مارأيناه سابقا فى بعض رسوم مقبرة تحوتمس الثالث [راجع الصورتين ٤١ ، ٤٢] . ويبدو أن الرسام هنا قد تناول هذه الكسرة من الفخار ، ليرسم على سطحها «مذكرة مرئية» لحركة رآها فأراد أن يسجلها فوراً . وتبدو هذه الأشكال العصوية كما لو كانت تمثل مجموعة من الراقصين تمسك فى أيديها «مصفقات» لحفظ وحدة الايقاع . إلا أننا نلاحظ اختلاف حركات والتواءات جسم كل راقص ، الأمر الذى يحتمل معه أن الفنان قد سجل تتابع حركات والتواءات راقص واحد يؤدى رقصة واحدة .

- **من المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .**
- **الرسم بالحبر الأسود على فخار أحمر .**
- **عرض الرسم ١٣ سم .**

دراسة لأشكال رجال وقرد .

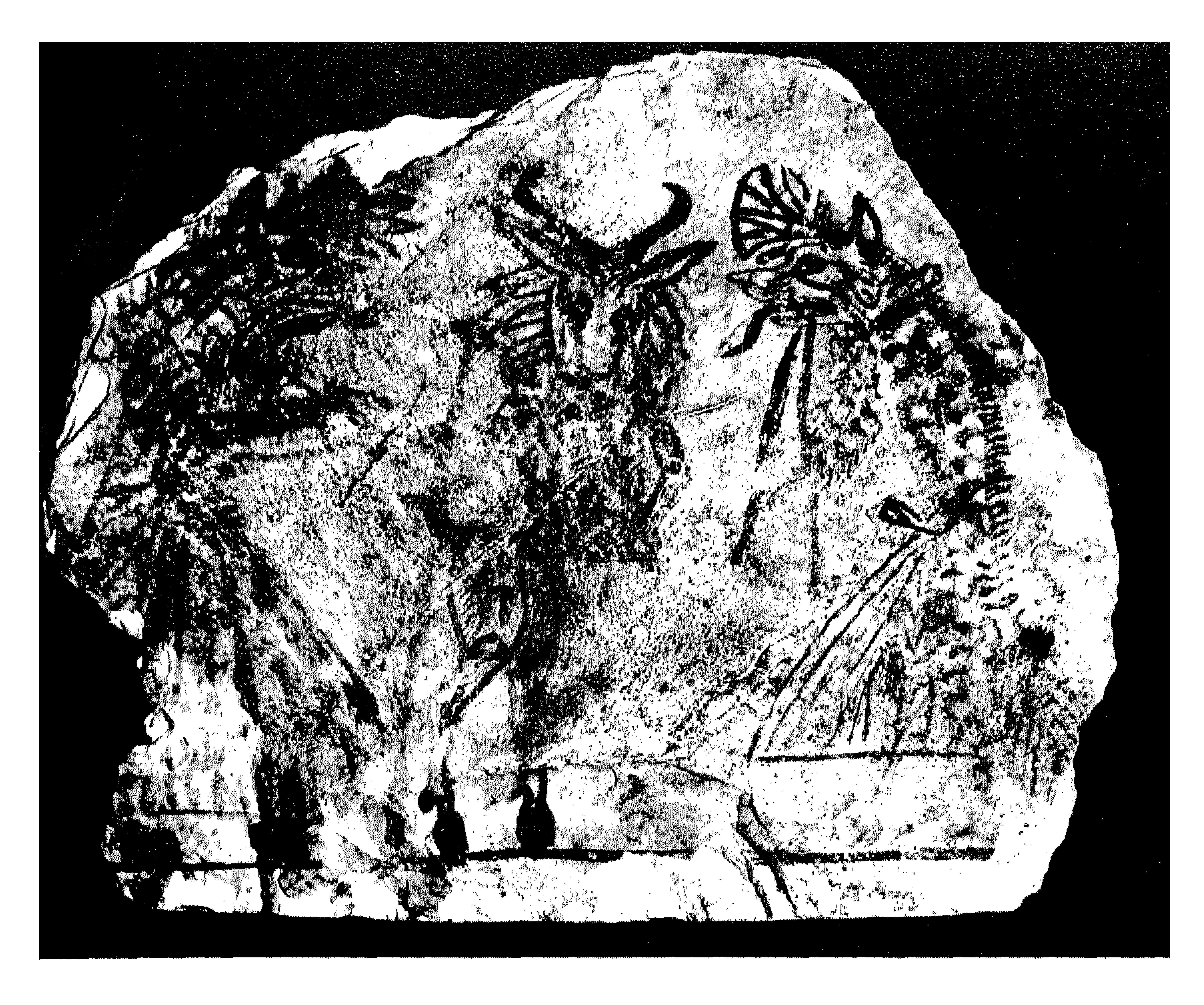
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الأحمر والأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ، يمثل دراسة تخطيطية لبعض الأشكال . وأكبر هذه الأشكال هو الشكل المرسوم على الجانب الأيسر من الشقفة ، ويمثل رجلًا يحمل على كتفه قرداً يعزف على ناى مزدوج . ومن المحتمل أن الفنان كان يريد التعبير عن رؤية تهكُمِية ساخرة لانعرف موضوعها ولا أسبابها . وتبدو الخطوط الأساسية التى تحدد معالم الرجل والقرد خطوطاً متقنة رغم السرعة الكبيرة التى رسمت بها . أما الجانب الأيمن من الشقفة فيتضمن اسكتشات لبعض الرجال فى أوضاع مختلفة . وفى أعلى الشقفة نرى رسماً سريعاً لشكل عصوى يذكرنا بالراقصين الذين رسموا بهذا الأسلوب فى الصورة السابقة .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢٤ × ١٧ سم .**
- **تصوير هارى بيرتون . والصورة باذن خاص من متحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**

[الصورة ٧٠]





[الصورة ٧١]

حيوان يرقص وحيوانان يعزفان الموسيقى .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .
رسم بالحبر الأحمر والأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ، يمثل عنزاً ترقص بين حيوانين يشبهان الذئاب ويلبسان أردية طويلة ، ويزينان رأسيهما بزهور اللوتس . و نرى الحيوان المرسوم فى الجانب الأيمن من الشقفة وقد أخرج لسانه ويقوم بالعزف على ناى مزدوج ، بينما نرى الحيوان المرسوم على الجانب الأيسر وهو يشترك بالغناء وبالتصفيق بيديه لحفظ وحدة الإيقاع . وقد يكون المنظر رؤية تهكمية ساخرة لبعض المناظر المعتادة التى تصور راقصين وعازفين من البشر .

- **من المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .**
- **مقاسها ١١٫٢ × ١٤ سم .**

[الصورة ٧٢]
قرد وصبي .
[عصر الأسرة العشرين ١١٩٦ - ١٠٨٠ق.م] .
رسم بالحبر الأسود والرمادى والأحمر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ، يبدو للوهلة الأولى أنه منظر واحد لصبى يقود قرداً يعزف على الناى المزدوج . ولكن بعد الدراسة تبين انهما منظران منفصلان تماماً . فالخطوط الأساسية التى تحدد معالم القرد عازف الناى مرسومة بعناية روعى فيها إظهار الخصائص الذاتية المميزة لهذا الحيوان ، مع تكييفها لإبراز قيام الحيوان بالعزف على الناى وهو نشاط انسانى لا يمكن أن يتأتى لحيوان مثله . أما الخطوط الأساسية التى تحدد معالم الصبى فقد أضيفت فيما بعد كدراسة خاصة مستقلة ، رسمها الفنان بسرعة وبعناية أقل .

- **محفوظة حاليا بمتحف اللوفر بباريس .**
- **مقاسها ١٤ × ٦ر٩ سم .**

[الصورة ٧٣]
حيوانان .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .
وهذه شقفة أخرى من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة وتتضمن دراستين مستقلتين لاثنين من الحيوانات . الحيوان الأول والأكبر شبيه بالذئب ويقوم بالعزف على الناى المزدوج . والاسكتش الثانى يمثل عنزاً ذات قرون طويلة . وقد يكون من المستحيل معرفة ما إذا كانت مثل هذه الاسكتشات أعمالاً تجريبية سيتم تنفيذها فيما بعد فى أعمال أكبر ، أم كانت مجرد دراسات سريعة كان يقوم بها الفنانون للتمرين .

- **محفوظة حالياً بمتحف اللوفر بباريس .**
- **مقاسها ٢ر١٠ × ٥ر٨ سم .**

[الصورة ٧٢] **[الصورة ٧٣]**



سادسا : الصور الخيالية وصور الدعابة

من الصورة (٧٤) .
إلى الصورة (٨٥) .

[الصورتان ٧٤ ، ٧٥]

البردية الهزلية . وتفصيل لحيوانين يلعبان الضامة .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

البردية الهزلية من محفوظات المتحف البريطانى بلندن ، وتتضمن مجموعة من الرسوم الهزلية الساخرة ، عن حيوانات تقوم بمحاكاة بعض الأفعال التى لا يقوم بها إلا البشر . وفى الصورة (٧٥) نرى عدوين لدودين – فى الطبيعة – يشتركان فى مباراة حامية للعبة الضامة ، وهى لعبة كانت لها شعبية واسعة لدى قدماء المصريين . واللعبة تشبه الشطرنج ولكن قواعدها غير معروفة . وقد حرص الفنان على إظهار روح التنافس فى اللعب بين كل من الأسد والظبى الذى يشاركه اللعب . كما حرص على إظهار تفاصيل منضدة اللعب والمقاعد التى يجلس عليها اللاعبان المتنافسان ، الأمر الذى قد يحتمل معه أن الفنان أراد أن يعبر عن محاكاة ساخرة للمناظر المنقوشة على جدران بعض المقابر والتى تتضمن صورة لصاحب المقبرة وهو يلعب الضامة مع زوجته . [انظر أيضا الصورة (٧٦)] .

- **البردية مجهولة المصدر ومحفوظة حالياً بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **ارتفاعها ٥ر١٥ سم .**



[الصورة ٧٤]

[الصورة ٧٥]



[الصورة ٧٦]

موكب الوحوش والأوز .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

وهذا تفصيل آخر من البردية الهزلية الموضحة فى الصورة (٧٤) . يتضمن منظراً مألوفاً هو منظر القط الواقف على قدميه الخلفيتين [أنظر الصورة ١٣ / ألوان] . ويصحب القط فى هذا المنظر حيوان شبيه بالثعلب يقف خلفه ويحمل صرة تتدلى من عصا على كتفه ، كما يصحبه أسد يمشى على قدميه الخلفيتين فى مقدمة الموكب . كما نرى القط يمسك بيده اليسرى عصا يحث بها الأوز على السير ويمد يده اليمنى لتقف عليها أوزة صغيرة . ولو قارنا بين هذا القط والقط الآخر المرسوم بالصورة (٧٨) والقط الثالث المرسوم بالصورة (١٣ / ألوان) لتبين لنا أن هذه القطط كلها مستوحاة من نموذج واحد شائع . ومن المحتمل أن يكون رسم القط بهذه الطريقة معبراً عن صورة توضيحية لحكاية أو أسطورة شعبية ضاع نصها . هذا ويمكن مقارنة هذا الرسم بزخرفة آلة موسيقية من آلات الهارب ، عثر عليها بالمقابر السومرية فى أطلال مدينة «أور» فى ميزوبوتاميا [العراق] ويرجع تاريخها إلى ١٥ قرنا سابقة على تاريخ البردية الهزلية المصرية المحفوظة بالمتحف البريطانى . فقد كانت الزخارف السومرية التى تزين الهارب تصور حيوانات تعزف على آلات موسيقية أو تقوم بحمل القرابين .

● **نفس بيانات الصورة السابقة .**

حيوانان يؤدبان صبياً .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الأحمر والأسود على سطح شقفة صغيرة من الحجر الجيرى مجهولة المصدر ، يمثل منظراً آخر من المناظر التى تنقلب فيها الأوضاع المعروفة فى عالم الحقيقة . حيث نرى فتى صغيراً راكعاً أمام «فأر» يمثل أحد النبلاء ، ونرى القط يعمل خادماً لدى الفأر ويقوم بضرب الصبى وتأديبه . والقاعدة فى الفن المصرى القديم هى تصوير الأطفال عرايا ورؤوسهم نصف محلوقة تتدلى منها خصلة شعر جانبية . وكان من الشائع فى نقوش المقابر تصوير النبيل صاحب المقبرة وهو جالس على كرسيه بينما يقوم خدمه أو بعض تابعيه بتأديب أحد العمال أو الفلاحين لسبب أو لآخر . وهو منظر يبدو أنه كان كثير الحدوث فى روتين الحياة اليومية لدرجة تصور استمراره أيضا فى الحياة الأخرى . ومن المحتمل أن يكون تصوير هذا المنظر على هذا النحو يرجع إلى أن المقصود به كان مجرد رسم توضيحى لإحدى قصص الأطفال ، حيث تقوم الحيوانات بنفس الأدوار التى يقوم بها الآدميون .

- **محفوظة حالياً بالمعهد الشرقى بجامعة شيكاجو .**
- **مقاسها ٨ر٧ × ٦ر١٢ سم .**
- **تصوير جون روس .**

[الصورة ٧٧]





[الصورة ٧٨]

قط يخدم فأراً .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

وهذا الرسم أيضا يعتبر محاكاة ساخرة للمنظر التقليدى المألوف الذى يصور فيه النبيل جالساً على كرسيه فى إحدى الحفلات وتقوم على خدمته بنات عرايا يقدمن له الشراب والطعام والزهور . هذا بالاضافة إلى أن الفنان قد قلب الأوضاع التقليدية الطبيعية ، فرسم القط واقفا على قدميه فى خدمة الفأر ، وهو يمسك بيده اليسرى قطعة من قماش الكتان ، ويمسك فى يده اليمنى طائراً مذبوحاً ومروحة ، كما رسم الفأر جالساً على مقعد فخم ومرتدياً ملابس النبلاء ويمسك فى يده اليمنى كأساً للشراب ، وفى يده اليسرى وردة ذات رائحة عطرة يقربها من أنفه . وهكذا أصبح القط وهو الطرف الأقوى فى العلاقة الطبيعية بينه وبين الفأر ، خادماً ذليلاً يعمل تحت إمرة عدوه الضعيف اللدود .

- **محفوظة حالياً بمتحف بروكلين بنيويورك .**
- **الرسم بالحبر على شقفة من الحجر الجيرى مقاسها ٩ر٨ × ٣ر١٧ سم .**

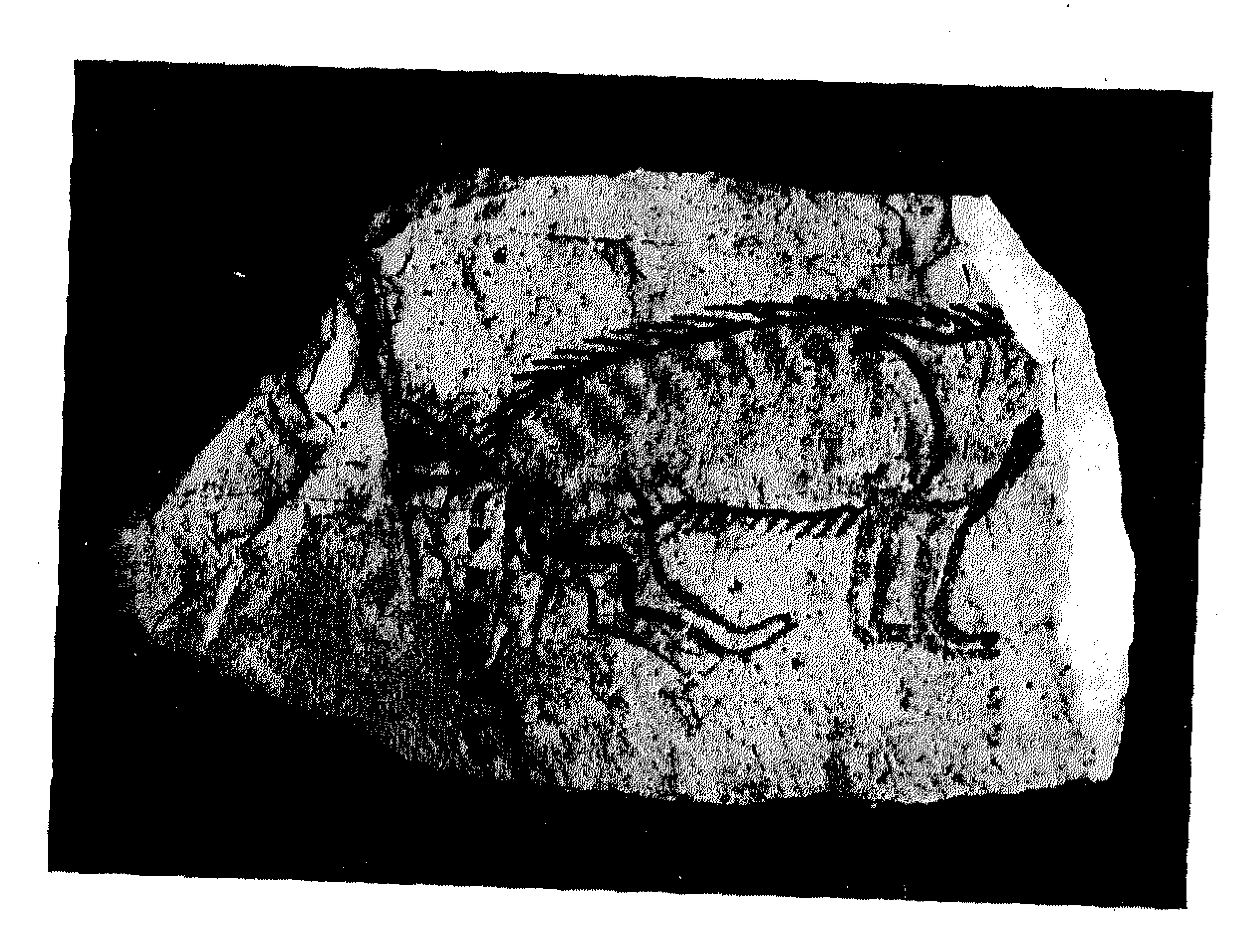
ضبع خائف .

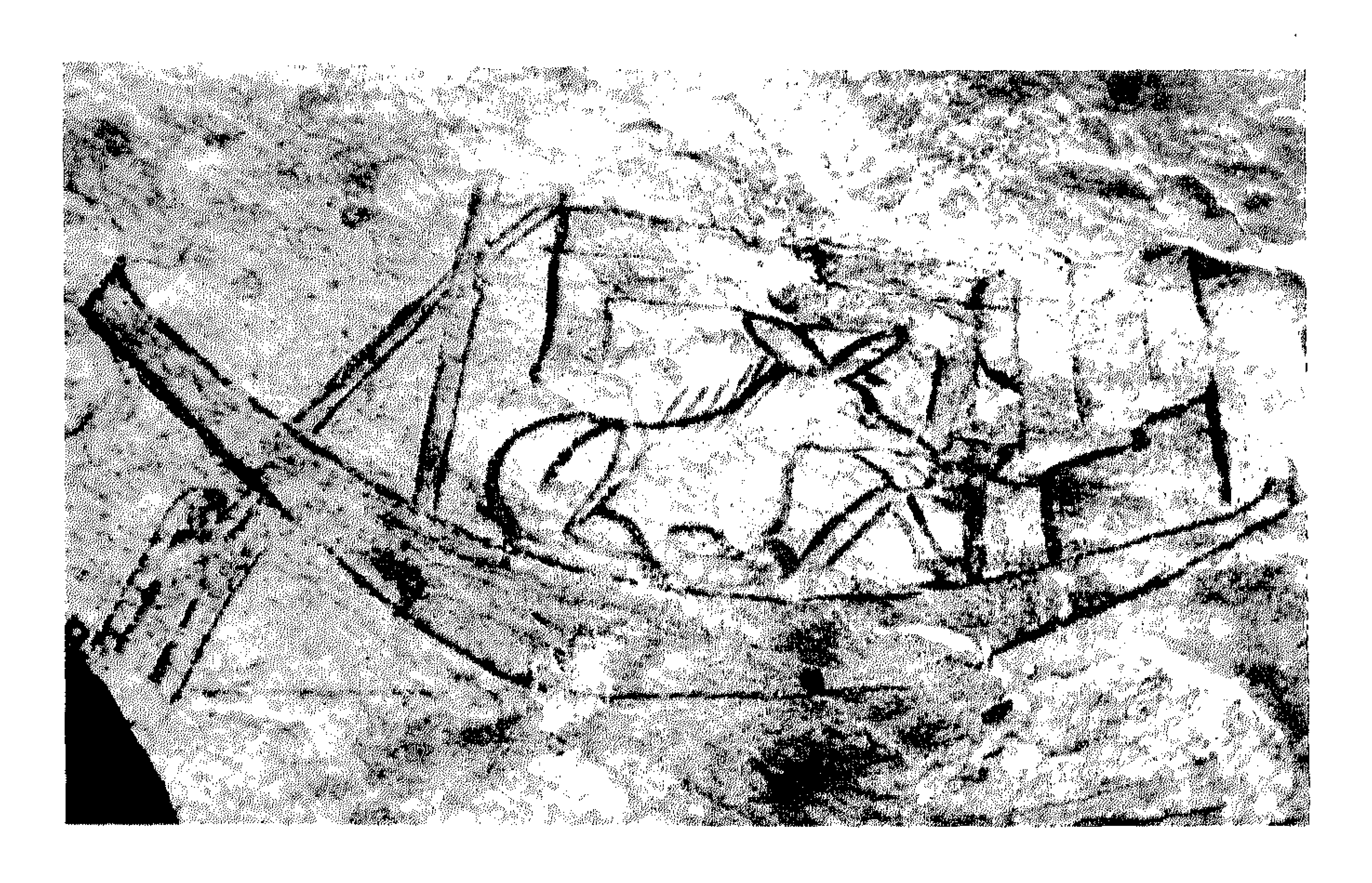
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة صغيرة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة . ومن المحتمل أن يكون الفنان قد أراد التعبير عن الجبن والخوف الشديد بصورة مرئية ، فرسم هذا الحيوان [قد يكون ضبعا] وهو يتبرز فجأة من شدة الرعب الذى أصابه ربما عند رؤيته لحيوان آخر أقوى منه كان مرسوماً فى الجزء المكسور المفقود من الشقفة . وهناك احتمال آخر هو أن الجزء المكسور الضائع ربما لم يكن يتضمن إلا رأس الحيوان فقط . وفى هذه الحالة لايعدو الرسم سوى أن يكون مجرد رؤية ساخرة من جانب الفنان لهذا الحيوان المخيف وهو فى مثل هذا الوضع المزرى .

- **محفوظة حاليا بالمعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .**
- **مقاسها ٩ر٤ × ٩ر٧ سم .**

[الصورة ٧٩]





[الصورة ٨٠]

حمار على ظهر مركب .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى مجهولة المصدر . يمثل حماراً على ظهر مركب ، وهو منظر تحتمل معه السخرية إلى حد بعيد . فالمراكب بصفة عامة من أهم وسائل النقل والانتقال فى نهر النيل اثناء الحياة الدنيا ، وفى المجارى والممرات المائية فى العالم الآخر . وتظهر المراكب أو السفن فى الأعمال الفنية ذات الصبغة الدينية أو الجنائزية حيث تقوم بنقل جثمان الملك المتوفى أو نقل الآلهة المختلفة وعلى وجه الخصوص إله الشمس خلال الممرات المائية بالعالم السفلى . وعندما يقوم الفنان باحلال حيوان مثل هذا الحمار محل هذه الشخصيات المقدسة أو الرفيعة المستوى ، فلا شك فى أن الفنان كان يقصد السخرية ولو بتدنيس المقدسات المتعارف عليها .
ومع ذلك فقد اعتنى الفنان برسم الحمار فى هذا الوضع الكسول ، وقد مد قدمه الأمامية منثنية أمامه حتى يسند عليها رأسه . وبالرغم من هذه العناية ، فإنها لا ترقى إلى مستوى العناية والإجادة التى بذلها الرسام فى تصوير الحيوانات بالبردية الهزلية التى سبق أن رأيناها . ومن المحتمل أن الفنان لم يكن يقصد بهذا الرسم إلا مجرد عمل نكتة خاصة ليمتع بها أصدقاءه .

- **محفوظة حاليا بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**
- **مقاسها ٢٤ × ٥ر١٤ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

قاربان .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الأحمر والأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة . وبالرغم من أن الرسم يبدو هزلياً للوهلة الأولى ، إلا أنه من المحتمل أن يكون فى حقيقة الأمر عبارة عن تصميم مبدئى لحلية من المجوهرات لتزيين الصدر . ويتضمن الرسم منظراً لقاربين أحدهما فوق الآخر . ويحمل القارب العلوى قرص الشمس وجعراناً يرمز إلى إله الشمس رع . أما القارب الأكبر فعلى سطحه يظهر اثنان من قرود البابون ، وهى القرود المعروفة تقليدياً بأنها تحيّى شمس الصباح لحظة شروقها . ونلاحظ أن مقدمة ومؤخرة القارب العلوى تأخذ كل منهما شكل زهرة اللوتس . كما نلاحظ فى مؤخرة القارب الأسفل وجود رسم بدائى لدفة أو ربما لعلم يرفرف . كما أن المستطيل السفلى الذى يمثل سطح الماء ، وكذلك النقط التى تأخذ شكل حبات من الخرز تحيط بكامل المنظر ، كل ذلك يؤكد احتمال أن يكون الرسم مجرد دراسة لتصميم حلية من حليات الصدر .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢٢ × ٤٥ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٨١]



الحجّار حليق الرأس .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم كاريكاتيرى بالحبر الأحمر والأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة يمثل رجلاً فقيراً من عمال المحاجر وهو منهمك فى عمله الشاق بالأزميل والمطرقة . ويبدو أن الفنان المجهول الذى رسم هذا الكاريكاتير كان على درجة عالية من المهارة الفنية إذ استطاع بخطوط قليلة أن ينقل الينا مشاعر الإنهماك فى العمل ، وأن ينقل لنا أيضا الملامح الكاريكاتيرية لهذا الحجار ، متمثلة فى رأسه المستدير الحليق وفمه المفتوح وانفه البصلى المنتفخ .

- **محفوظة حالياً بمتحف فيتز وليم بكامبردج .**
- **مقاسها ٥ر١٤ × ٢ر١٣ سم .**

[االصورة ٨٢]



[الصور ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥]
مناظر جنسية .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .
ذكرنا من قبل أن «البردية الجنسية» المحفوظة بمتحف تورين تتضمن عدداً من المناظر الجنسية المرسومة على ورق البردى . ولكن الرسم فى هذه الصور الثلاث كان بالحبر وعلى أسطح ثلاث شقفات من الحجر الجيرى . وجميعها مجهولة المصدر وإن كانت كلها ترجع إلى عصر الرعامسة .
وقد آثرنا إغفال عرض هذه الصور الثلاث فى هذا الكتاب أخذاً لجانب السلامة ، ودرءاً لنقد عيون قد تكون نافذة البصر ولكنها قد تكون فى نفس الوقت معدومة البصيرة . وما حدث لكتاب ألف ليلة وليلة ليس بعيداً عن الأذهان .
وحتى لا يتهمنا متسرع بعدم الأمانة العلمية ، فاننا نستميح العقلاء عذراً لإزاحة ثلاث صور من بين ما يقرب من مائة وسبعين صورة . وسنكتفى فقط بذكر المعلومات والبيانات العلمية الخالصة لكل صورة من هذه الصور الثلاث :

«المترجم»

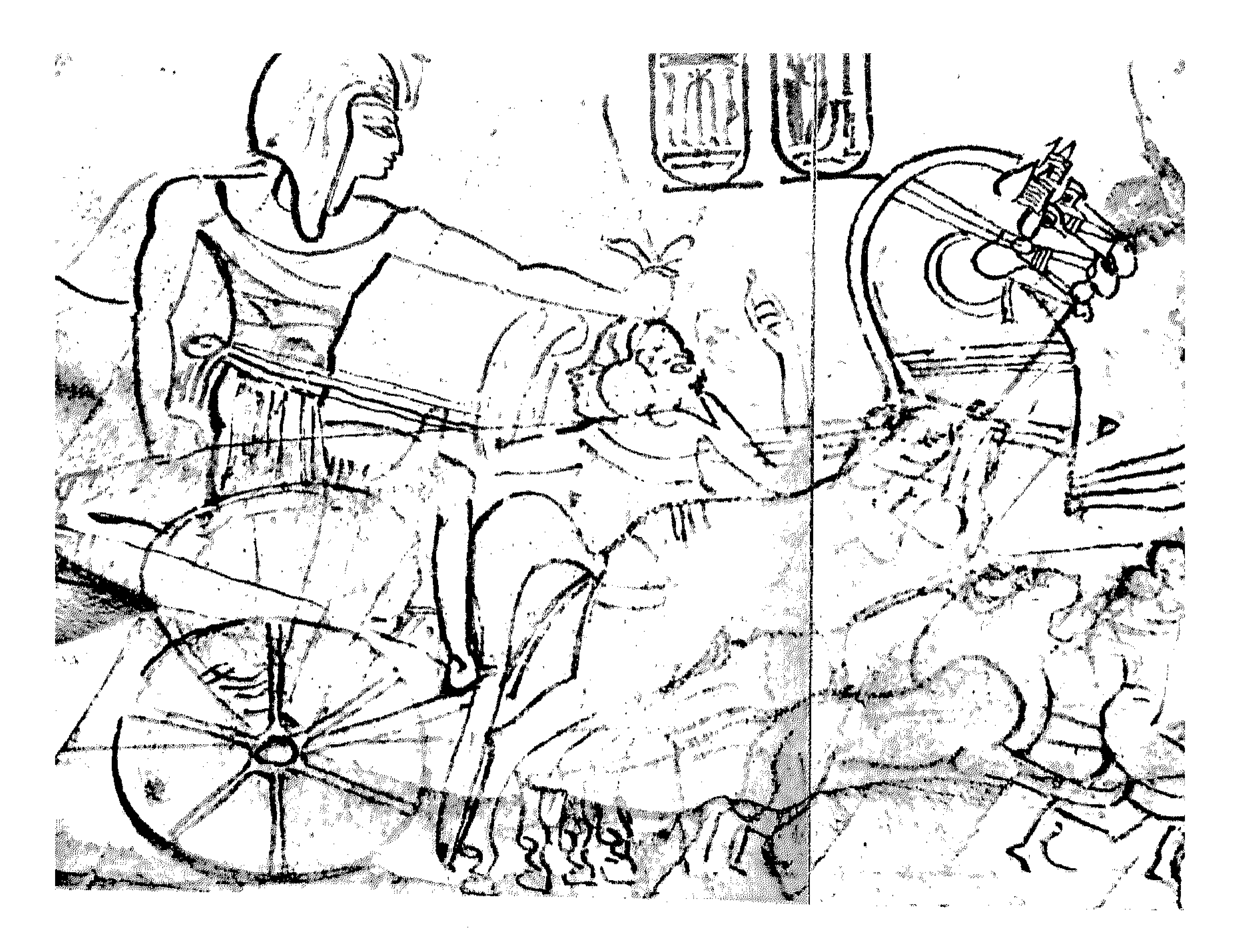
[الصورة ٨٣]
تمثل رجلاً وامرأة فى وضع جنسى ، رسمت بالحبر على شقفة من الحجر الجيرى مقاسها ١٣٫٥ × ١٧٫٨ سم ، محفوظة حالياً بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم ٥٠٧١٤ .

[الصورة ٨٤]
تمثل رجلاً وامرأة فى وضع العناق الحار وحولهما ثلاثة من الصبية والبنات الصغار يبدو أنهم كانوا يشجعونهما على الاستمرار . وكان متحف برلين قد صنف هذا الرسم تصنيفاً خاطئاً تحت إسم «المتصارعَيْن» ظناً بأنهما اثنان من المتصارعين يبدآن مباراة فى المصارعة امام بعض المشجعين . ولكن الدراسة المتأنية لهذا الرسم فى ضوء مقارنته بالمناظر المماثلة التى وردت ببردية تورين الجنسية ، تؤكد أن المنظر منظر عناق حار بين رجل وامرأة ومن المحتمل أن بعض الصبية الصغار قد فاجأوهما فى هذا الوضع فأخذوا يهللون ويصفقون بأيديهم . وقد تم رسم هذا المنظر بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى مقاسها ١٢ × ١٤٫٣ سم ومحفوظة حالياً بقسم المصريات بمتحف برلين تحت رقم ٢٣٦٧٦ .

[الصورة ٨٥]
تمثل رجلاً وامرأة فى وضع جنسى آخر مماثل لكثير من الأوضاع المشابهة التى رسمت ببردية تورين الجنسية . وقد تم الرسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى مقاسها ١٢ × ٩ سم . ومحفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة تحت رقم ١١١٩٨ «تصنيف خاص» .

سابعا : الصيد والمعارك الحربية .

من الصورة (٨٦) .
إلى الصورة (٩٩) .



[الصورة ٨٦]

رمسيس الرابع فى مركبته الحربية .
[عصر الأسرة العشرين ، عهد رمسيس الرابع ١١٦٢ – ١١٥٦ق.م]

رسم بالحبر الأسود على سطح قطعة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ، يمثل الملك رمسيس الرابع منتصراً فى إحدى معاركه الحربية . ونرى الملك فى مركبته الحربية التى ينطلق بها اثنان من الخيول . ويقبض الملك بيده اليسرى على أسراه من الأعداء الآسيويين ويمسك أيضاً بقوسه الحربى . وفى مثل هذه المناظر النمطية يستبعد الفنانون عادة السائس المكلف بقيادة المركبة والعناية بخيلها ويكتفون بربط لجام الخيل بوسط الملك دلالة على مهارته وبطولته . وفى جميع الأحوال نرى الملك شاباً قوى العضلات كما هو ظاهر فى هذا الرسم ، حيث نرى رمسيس الرابع فى هيئة جادة آمرة ، مرتكزاً بقدمه اليسرى على القائمة الأمامية الوسطى للمركبة . ونرى بجوار المركبة أسداً ينقض على أحد الأعداء الآسيويين قبل أن يفر من المعركة ، وذلك رمزاً لقوة الملك وقدرته على سحق اعدائه . ونلاحظ ان الخطوط الأساسية التى رسمت بها تفاصيل المركبة الحربية وجراب القوس وكنانة السهام وانطلاق الخيل ووضوح حوافر أرجلها الخلفية ، تدل على أنها من رسم وتصميم فنان على درجة كبيرة من الكفاءة ، كان قد أعد هذا الرسم لنقله بعد ذلك إلى لوحة نحت حائطية .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٣٢ × ٥ر٤١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

قتال بالهَرَّاوات .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ، يمثل رجلين يتقاتلان ويتخذان أوضاعاً تذكرنا بالأوضاع المعروفة للمبارزة بالسيوف . ونلاحظ أن الكيفية التى رسم بها الفنان أوضاع أقدام الرجلين وذراعيهما المرفوعتين إلى أعلى تؤكد أن الفنان كان على دراية واسعة بمشاكل حفظ اتزان الجسم اثناء أداء مثل هذه الحركات العنيفة السريعة . وبفحص مناظر المعارك العديدة التى صاغها فنانو عصر الرعامسة ، نتبين على الفور مدى قدرة هؤلاء الفنانين على التعبير عن أوضاع المحاربين وحركاتهم العنيفة اثناء احتدام القتال فى المعركة . ومن المحتمل أن يكون هذا المنظر للعبة قتالية أكثر منه لتصوير قتال حقيقى . ولاشك أن الفنانين آنئذ كانوا حريصين تماماً على عمل مثل هذه الدراسات الفنية لينقلوها فيما بعد إلى جدران المعابد ، مثل هذا النحت الذى سنراه فى الصورة التالية .

- **محفوظة حالياً بمتحف اللوفر بباريس .**
- **مقاسها ١٤ × ١ر٩ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٨٧]





[الصورة ٨٨]

استعراض قتالى أمام الملك .

[عصر الأسرة العشرين ، عهد رمسيس الثالث ١١٩٣ - ١١٦٢ق.م] .

[ونقلاً عن مناظر مماثلة فى عصر الأسرة التاسعة عشرة ، عهد رمسيس الثانى ١٢٩٠ - ١٢٢٤ق.م] .

كانت مناظر القتال بدون استعمال السلاح ، والتى تشبه كثيراً رياضة المصارعة من المناظر المألوفة فى الفن المصرى ، وعلى وجه الخصوص منذ عصر الدولة الوسطى [مقابر بنى حسن] . وفى عصر الدولة الحديثة ظهر نوع من الاحتفالات الاستعراضية التى تمثل فيها عمليات قتالية غير مسلحة تجرى أمام الملك . ولذلك فمن المنطقى أن يكون المكان الذى تحتله لوحة النحت هذه التى نرى فيها مجموعة من المقاتلين والمصارعين ، تحت الشرفة التى كان يطل منها رمسيس الثالث لمشاهدة هذه الاستعراضات فى مدينة هابو . ونظراً لأن تصميم مناظر القتال المسلح وغير المسلح لا يدخل ضمن القيود المفروضة على المناظر النمطية المعروفة ، لذلك فقد منح الفنان نفسه حرية واسعة للتعبير عن أوضاع المقاتلين والمصارعين وحركات أجسامهم ، الأمر الذى كان يستلزم قيام الفنان ببعض الدراسات لرسم الاسكتشات التحضيرية لمثل هذه المناظر [انظر الصورتين ٨٧ ، ٨٩] .

- **نحت حائطى على أحد جدران مدينة هابو .**
- **تصوير : جون روس .**

مصارعان نوبيان .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الأسود والأحمر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ، يمثل اثنين من النوبيين يبدآن مباراة للمصارعة أو يشتركان فى استعراض قتالى غير مسلح . والنص المكتوب يدل على أن أحدهما قال للآخر : «انظر . سوف ألقيك أرضا بلا حراك .. أمام الفرعون له الحياة والازدهار والصحة» [ويلسون ١٩٣١ – ترجمة من الهيروجليفية إلى الانجليزية] . ونلاحظ أن الخطوط الأساسية قد رسمت فى البداية حيثما اتفق ، ثم صححت بدقة قبل أن تأخذ شكلها النهائى . ومن الواضح أن إمساك كل مصارع برقبة الآخر قد يدل أن هذه هى الحركة الأولى لبداية المباراة .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٣٠ × ٢٣ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٨٩] .



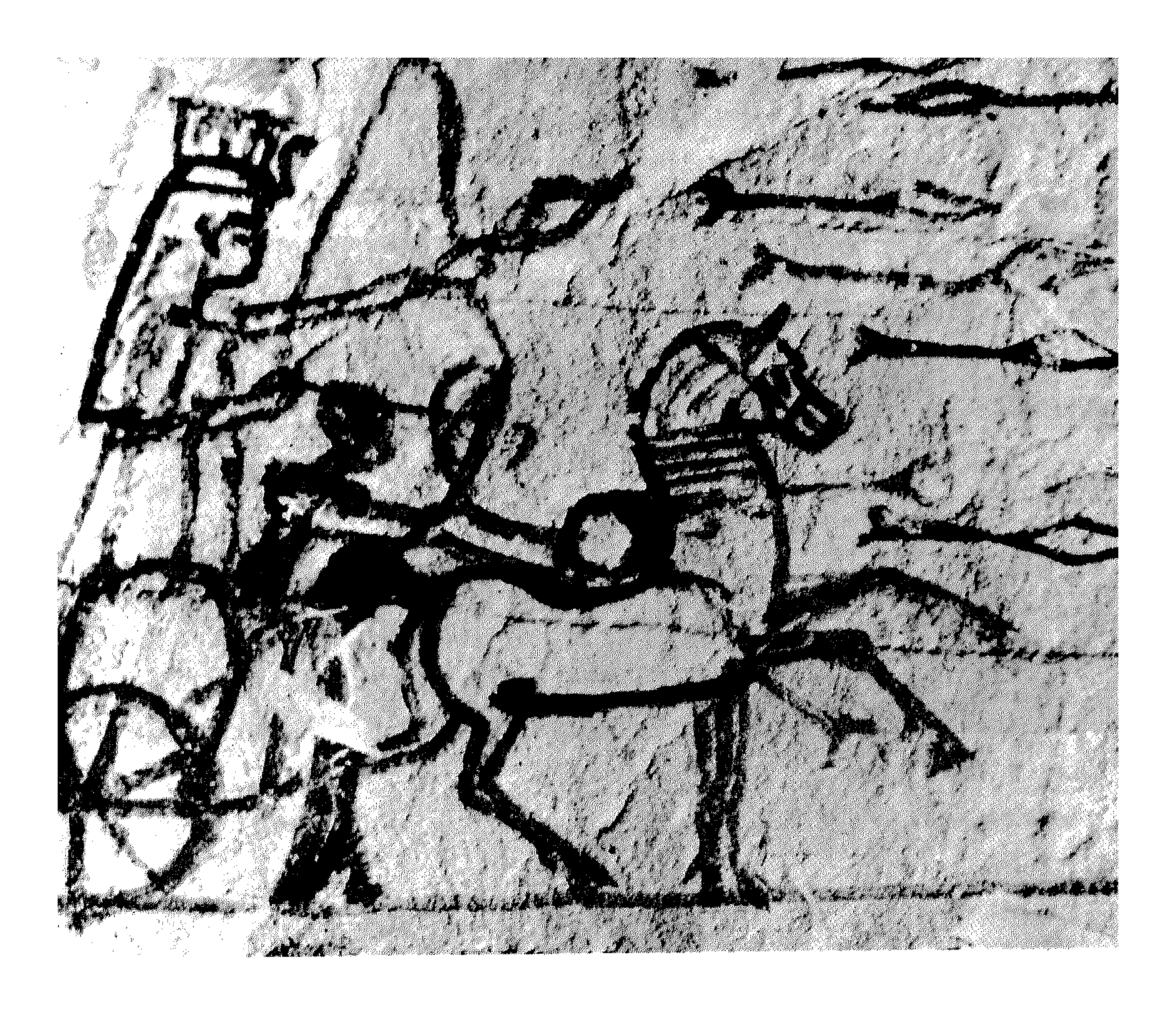


[الصورة ٩٠]

ملكة تشترك فى قتال .

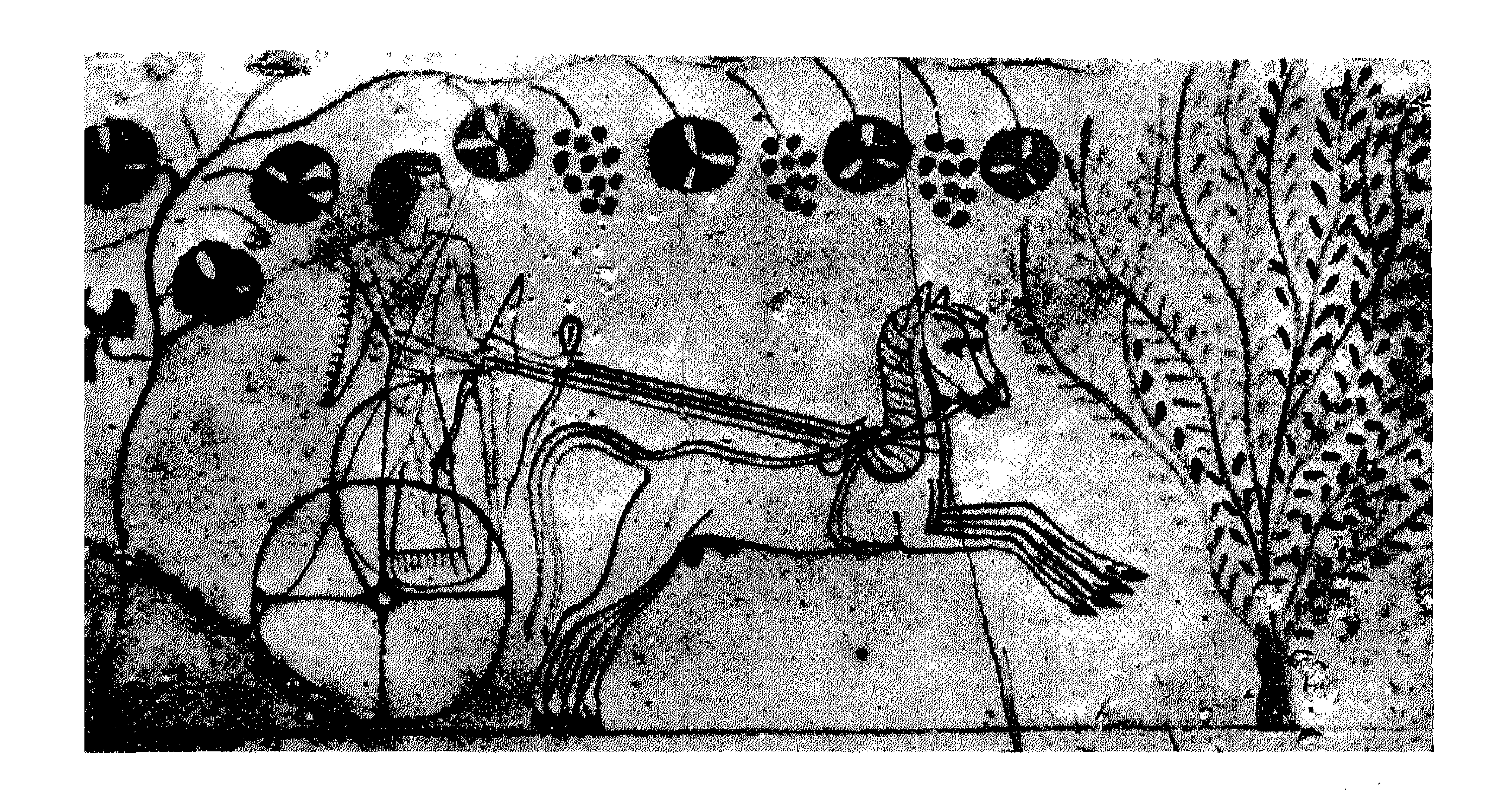
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ ق.م] .

رسم غير معتاد بالحبر الأحمر مع آثار خفيفة لحبر أسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ، يمثل ملكة - أو ربما إلهة - على ظهر مركبة حربية وتشتبك فى قتال مع مركبة حربية أخرى يقودها رجل . ونلاحظ وجود سائس للقيادة وللاشراف على الخيل فى كل من المركبتين ، ويبدو كل سائس أصغر حجما من الراكب الأصلى وذلك طبقا للمعايير الطبقية التى كانت سائدة فى الفن المصرى . ونرى الملكة وهى تستخدم قوساً حربياً كبيراً ببراعة فائقة ، وتمطر عدوها بوابل من السهام ، كما يقوم العدو بإمطار



الملكة بوابل مماثل . وبطبيعة الحال فإن هذا المنظر يتناقض تماماً مع مناظر اشتراك الملوك فى المعارك الحربية المظفرة ، حيث نرى الملك منطلقاً بمركبته الحربية ويسحق العدو اعتماداً على شجاعته وقوته . وبالنظر إلى الخطوط الخام التى تحدد معالم هذا المنظر ، وإلى الطبيعة الغريبة للخيول ذات الأرجل الخمس التى تجر كل عربة ، فقد يكون من المحتمل أن يكون المقصود بالمنظر نوعاً من السخرية أو التهكم على الصور النمطية للمعارك الحربية . والأكثر احتمالاً أن يكون هذا الرسم نموذجاً لصورة توضيحية خاصة باحدى الأساطير أو الحكايات الشعبية المفقودة .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢٥ × ٣٨ سم .**



[الصورة ۹۱]

زخرفة على الخزف .
[عصر الأسرة الثامنة عشرة (٥١) ١٥٥٤ - ١٣٠٥ق.م]
رسم على قطعة من الفيانس الأزرق الفاتح ، يمثل رجلاً يقود مركبة يجرها اثنان من الخيول الرشيقة . وتتميز الخطوط التى رسمت بها العربة وقائدها والحصانان والشجرة وأغصان العنب وعناقيده بالبساطة الشديدة والوضوح التام . وقد حرص الرسام على رسم تفاصيل اللجام والكرباج وملابس الرجل ذات الشراشيب ولكنه لم يرسم «عريش» العربة أو قائمها الأساسى . هذا ويبدو الرسم كاملاً فى صورته النهائية ، ويدل بوضوح على مدى مهارة الفنان وحسن تنظيمه لعناصر المنظر وحرصه على توازنها وإبراز جمالها .

- **الشقفة مجهولة المصدر ، ومحفوظة حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك [هدية من ج . بيربونت مورجان سنة ١٩١٧] .**
- **مقاسها ٣ر٨ × ٦ر١٥ سم .**

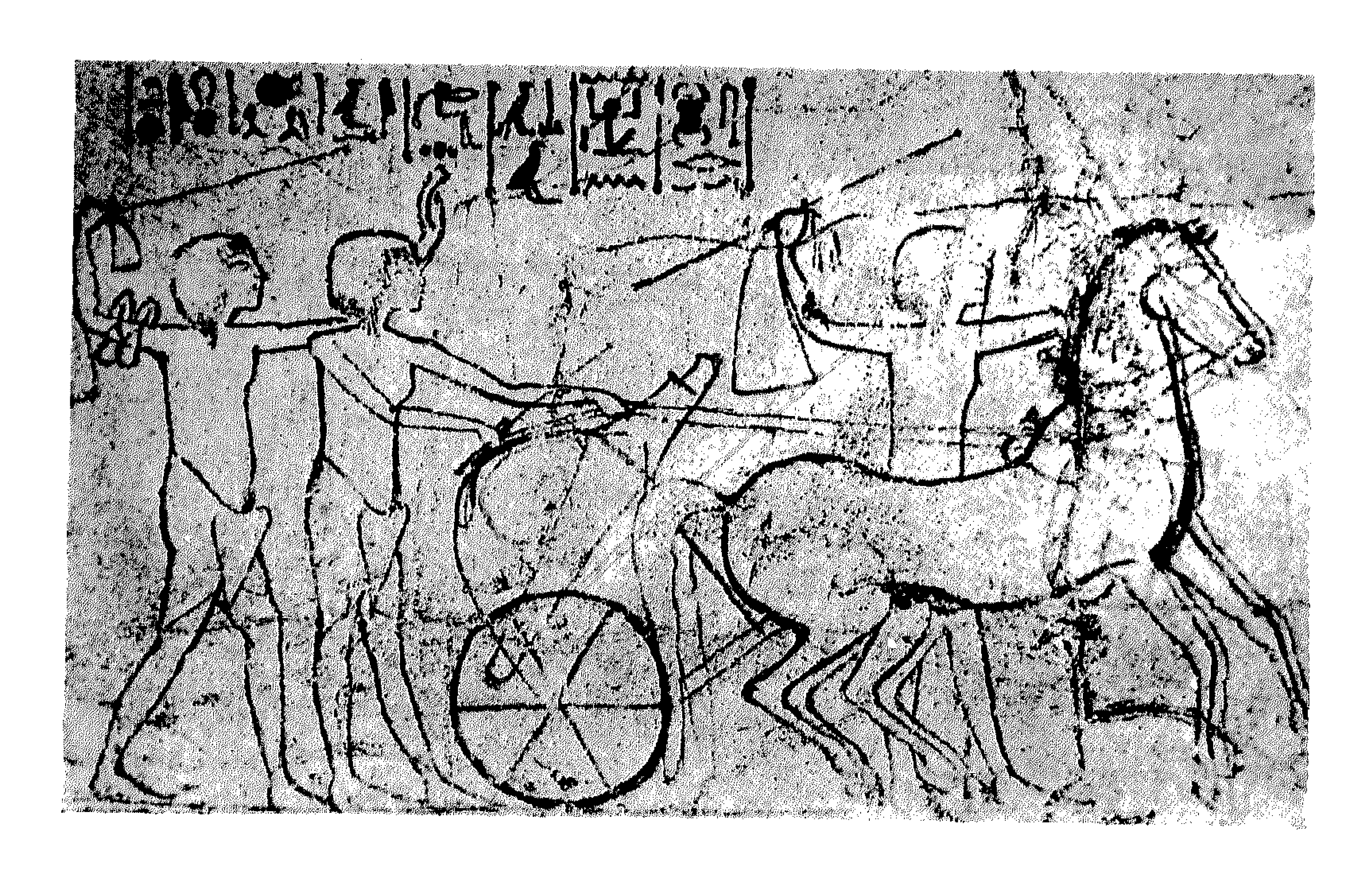
سائسان وسائق مركبة .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد أخناتون ١٣٦٥ - (٤٧) ١٣٤٩ق.م]

كان منظر «العربة المنتظرة» من المناظر الشائعة فى فن تل العمارنة فى عهد أخناتون . فقد عثر على الكثير منها منحوتة على جدران بعض المقابر . ومن حسن الحظ عثر على هذا النموذج بمقبرة «ماحو» بتل العمارنة ، فهو مازال فى مرحلة «الرسم» ولم يتعداها إلى مرحلة النحت . ويمثل المنظر اثنين من السياس وقد رفعا أذرعهما إلى أعلى ويهتفان بأسماء الشرف التى منحت لـ «ماحو» بينما يقوم سائق العربة بجذب لجام الخيل للتحكم فى حركة الحصانين اللذين اضطربا من ضجيج الهتاف . ويعتبر هذا النموذج الرائع دليلاً مؤكداً على قدرة فنانى أخناتون فى تصميم معالم الخيول ، ووضع الخطوط الهندسية التى تحدد معالم العربة الخفيفة ، ورسم الخطوط الماهرة التى تحدد وقفة ووضع كل رجل من الرجال الثلاثة ، ولكل منهم وقفة تختلف عن الآخرين .

● **تصوير : إ. ل. ب. تيراس .**

[الصورة ٩٢]





[الصورة ٩٣]

رمسيس التاسع يقدم الأسرى قرباناً لآمون .

[عصر الأسرة العشرين ، عهد رمسيس التاسع ١١٣٧ - ١١١٩ق.م] .

رسم بالحبر الأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٦) بوادى الملوك ، يمثل الملك رمسيس التاسع فى المنظر التقليدى لتقديم أسرى الملك من جيش العدو إلى الإله «آمون» الذى وصف فى النص المكتوب بأعلى اللوحة بأنه «ملك الآلهة» . وللأسف فإن الشقفة مكسورة فى الجزء الذى رسم فيه الملك ، فلم يعد باقياً من رسم الملك سوى جزء من رأسه حيث يظهر الصل الملكى فوق جبهته ، وجزء من ذراعه ويده التى يقبض بها على رؤوس الأسرى ، وجزء من الرمح الطويل الذى كان يمسكه بيده الأخرى . وقد رسم الإله آمون أيضا فى شكله التقليدى حيث تظهر ذقنه الطويلة والريشتان المزدوجتان اللتان ترمزان إليه . ويقدم الإله إلى الملك سيفاً معقوفاً شاع استعماله فى عصر الرعامسة ، كما يقدم الصولجان وعلامة عنخ وكأنه يعطى للملك «الحياة» والسيطرة و«القوة» للانتصار فى المعارك . ونلاحظ وجود آثار كثيرة باهتة لخطوط الاسكتش المبدئى لهذا الرسم . ويتبين منها حدوث كثير من التعديلات فى رسم ذراعى الإله والأدوات التى يمسكها فى يديه . هذا ويعتبر هذا الاسكتش نموذجاً واضحاً للدراسات التى يجريها الفنان حتى بالنسبة للمناظر التقليدية التى يستظهرها ويحفظ تصميمها عن ظهر قلب .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢٩٫٥ × ٢١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

أسد يقضم رأس نوبى مقيد .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الأسود والأحمر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ، وقد صنفنا هذا الرسم فى الفصل الخاص بالصيد والقتال لأنه رسم «رمزى» مقصود به تمثيل الملك فى شكل أسد ينقض على أعدائه . وقد رأينا من قبل نفس الرمز فى الصورة (٨٦) . ويعتبر هذا الرسم على درجة عالية من الكفاءة الفنية ، خصوصاً فى تسجيل حركة الأسد وتسجيل الملامح العامة لتصرف هذا النوبى المكبل بالقيود الراكع على ركبته فى استسلام تام لمصيره وشعوره بالفزع الشديد الممثل فى وضع يديه وساعده الأيمن وتبوله اللا إرادى . والرسم فى عمومه يعتبر تحفة فنية للرمز إلى منظر الحاكم المنتصر الذى يسحق أعداءه .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٥ × ١١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٩٤]



اسد يلتهم فريسته .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة . ويبدو للوهلة الأولى أن من الصعب تفسيره ، ولكن بقليل من الفحص المتأنى يصبح واضحاً . فقد رسم الفنان أسداً ينقض على مجموعة من الحيوانات ذوات القرون . فالتهم أحدها فى فمه وألقى بآخر فوق ظهره ، وداس على ثالث بقدميه الخلفيتين . وبالإضافة إلى ذلك نرى بعض التفاصيل الجزئية لحيوانات مقرنة أخرى يبدو أحدها فى أعلى يسار الشقفة وتبدو أجزاء من حيوان آخر فوق رأس الأسد . والرسم فى مجموعة يدل على أن الفنان قد اقتحم هذا الموضوع المعقد الصعب بمقدرة فنية عالية تبدو واضحة فى رسم ملامح الشراسة والتوحش التى تظهر فى وجه الأسد ، وملامح الموت فى الحيوان الملقى هامداً على ظهر الأسد . وقد رسم الفنان جميع هذه الملامح بقدر كبير جدا من الحساسية .

- **من المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .**
- **مقاسها ١١ × ١٣ سم .**

[الصورة ٩٥]



كلاب ، وحيوانات مقرنة ، وأسد .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

تبدو مهارة الفنانين المصريين فى أقصى ذراها عندما يحاولون استغلال خبراتهم ومشاهداتهم السابقة فى رسم حركات الحيوانات بمجرد خطوط بسيطة بلمسات القلم أو الفرشاة ، وخصوصاً بالنسبة للمناظر المركبة التى تتداخل فيها حركات أو أوضاع الحيوانات مع بعضها . فمنظر الحيوان المفرد يعتبر بسيطا وسهلًا بالنسبة لهم ، نظراً لوجود ووفرة النماذج السابقة التى يمكن تقليدها بسهولة . ولكن عندما يكون هناك اكثر من حيوان فى نفس المنظر ، وخصوصاً عندما تتصارع هذه الحيوانات فيما بينها ، فإن الأمر يستلزم فى مثل هذه الحالة إجراء العديد من الدراسات والتجارب الفنية لتصميم المنظر المناسب للموضوع والذى يحوز رضا الفنان فيقوم بتطبيق هذه الدراسات والرسوم التجريبية . وهذا رسم بالحبر الأحمر أعيد عليه بالحبر الأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ، يمثل بعض التجارب التى كان يجريها الفنان لتصوير منظر «الصيد فى الصحراء» وهو من المناظر المألوفة التى نراها كثيراً على جدران المقابر ، حيث نرى المتوفى وقد اصطحب معه مجموعة نشيطة من كلاب الصيد من أحسن السلالات المدربة على ملاحقة الحيوانات ومطاردتها والقبض عليها بل وصرعها فى بعض الأحيان .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٥ر١١ × ١٣ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ٩٦]





[الصورة ٩٧]

كلب صيد يهجم على ظبى .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بمنطقة الشيخ عبد القرنة بطيبة الغربية ، يمثل ظبيا تعرض لهجوم مباغت من أحد كلاب الصيد . ونلاحظ حيوية الحركة فى هذا الرسم ممثلة فى قدمى الظبى الأماميتين عندما رفعهما محاولًا القفز إلى أعلى لتفادى هجوم الكلب ، بينما تمكن الكلب فى نفس الوقت من الانقضاض على الظبى والقبض عليه من رقبته ، **الأمر الذى يفهم منه أن هذا الاسكتش كان رسماً تجريبياً لأحد** مناظر الصيد . وقد أبدع الفنان فى رسم الخطوط الأساسية التى تحدد معالم جمال جسم الظبى ورشاقة قفزته الطائرة حين حاول الهرب ، كل ذلك بخطوط ولمسات بسيطة من فرشاة فنان أستاذ .

- **محفوظة حالياً بمتحف أشمولين بأوكسفورد .**
- **مقاسها ٢٣ × ١٨٫٥ سم .**

ثلاثة كلاب يهاجمون ضبعاً .

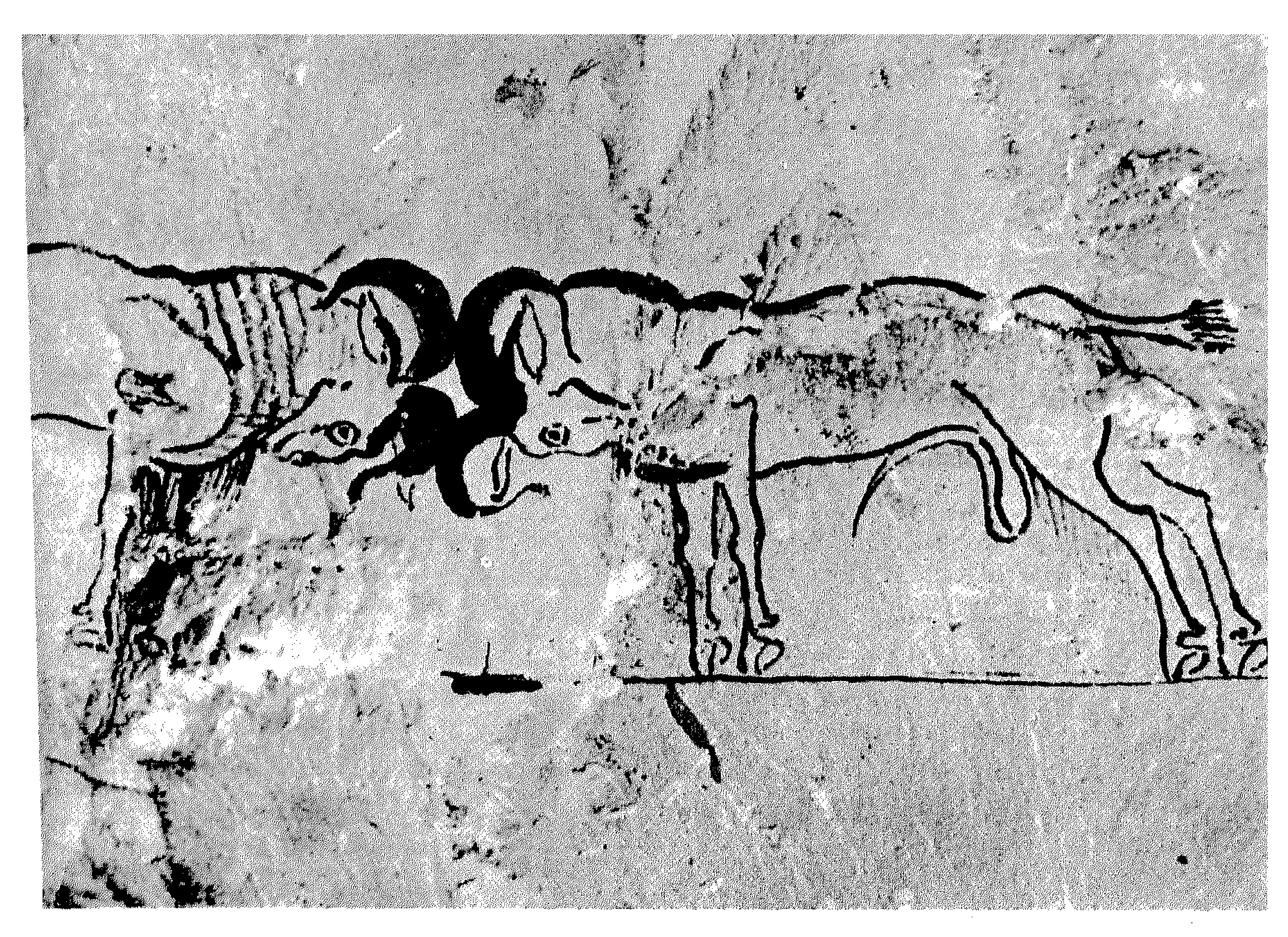
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

كان الفنانون المصريون القدماء يجدون فى مناظر «الصيد فى الصحراء» فرصة واسعة للتفنن والابتكار . بالرغم من قيود القواعد العامة التى تحكم رسم وتصوير هذه المناظر ، إلا أن الفنانين قد استطاعوا تضمينها الكثير من الأنشطة والحركات غير المعتادة التى تحدث أثناء القيام بعملية الصيد بصفة فعلية . هذا بالإضافة إلى تصويرهم «للسيد» وهو منهمك فى مطاردة الوحوش ، ومعه رمحه الطويل وقوسه وسهامه وكلابه المدربة . وهذا رسم بالحبر الأسود ملون بالأحمر والأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ، يمثل ثلاثة كلاب يهاجمون ضبعاً . ونلاحظ بوضوح أن كل كلب قد اتخذ وضعاً مغايراً تماما لأوضاع وحركات الكلبين الآخرين . ونرى على سبيل المثال الكلب الذى يعض ذيل الضبع قد لوى رأسه ورقبته بطريقة مميزة استطاع الفنان أن يلحظها رغم سرعة الحركة التى تمت بها فى الواقع الفعلى . كما أن كثرة الحركات النشيطة التى رسمها الفنان فى هذه الصورة تشعرنا كما لوكنا نشاهد عملاً تحضيريا لرسوم متحركة .

- **محفوظة حالياً بمتحف اللوفر بباريس .**
- **مقاسها ٩ × ١٥٫٦ سم .**

[الصورة ٩٨]





[الصورة ٩٩]

ثوران يتناطحان .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على الوجه الآخر من نفس الشقفة المعروضة بالصورة (٤٨) يمثل ثورين يتناطحان . وكان الفنان المصرى يستعرض مهارته وامكانياته الفنية عندما يتعرض لرسم صراع الحيوانات . وقد بدأ ذلك فى عصر ماقبل الأسرات واستمر طوال التاريخ الفرعونى . وفى هذا الرسم نلاحظ أن الفنان قد وفق تماماً فى التعبير عن الوقفة أو الوضع الذى اتخذه كل ثور ، خصوصاً وقفة الثور الأيمن على أطراف أظلافه ، كما أبرز الفنان زاوية ميل رأسى الثورين بطريقة تدل على قوة الضربة التى وجهها كل ثور للثور الآخر . وجعلنا نشعر بأننا نشاهد صراعاً حقيقياً بين الثورين وليس مجرد تناطح عادى .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢١ × ٥ر٢١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

ثامنا : الحيوانات

من الصورة (١٠٠)
إلى الصورة (١٢٤)

[الصورة ١٠٠]



قطة جالسة .

[الأسرة الثامنة عشرة ، عهد تحوتمس الثالث ١٤٩٠ - (٣٦) ١٤٣٩ق.م] .

ذكرنا من قبل أن اللوحات الحائطية بغرفة الدفن بمقبرة تحوتمس الثالث بوادى الملوك قد رسمت بكيفية شبيهة برسم الصور التوضيحية على أوراق البردى وكان من نتيجة ذلك أن جميع الأشكال البشرية والحيوانية قد رسمت بخطوط رفيعة [انظر الصورتين ٤١ ، ٤٢] . وهذا رسم من نفس المقبرة لقطة منزلية ممشوقة القوام . ولكننا نلاحظ أن هناك مبالغة من جانب الرسام فى نحافة الرجلين الأماميتين ، وفى طول الرقبة ، وفى صغر حجم الرأس بالنسبة لحجم الجسم .

- **رسمت بالحبر على جدار من الحجر الجيرى بمقبرة تحوتمس الثالث رقم (٣٤) بوادى الملوك .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ١٠١]

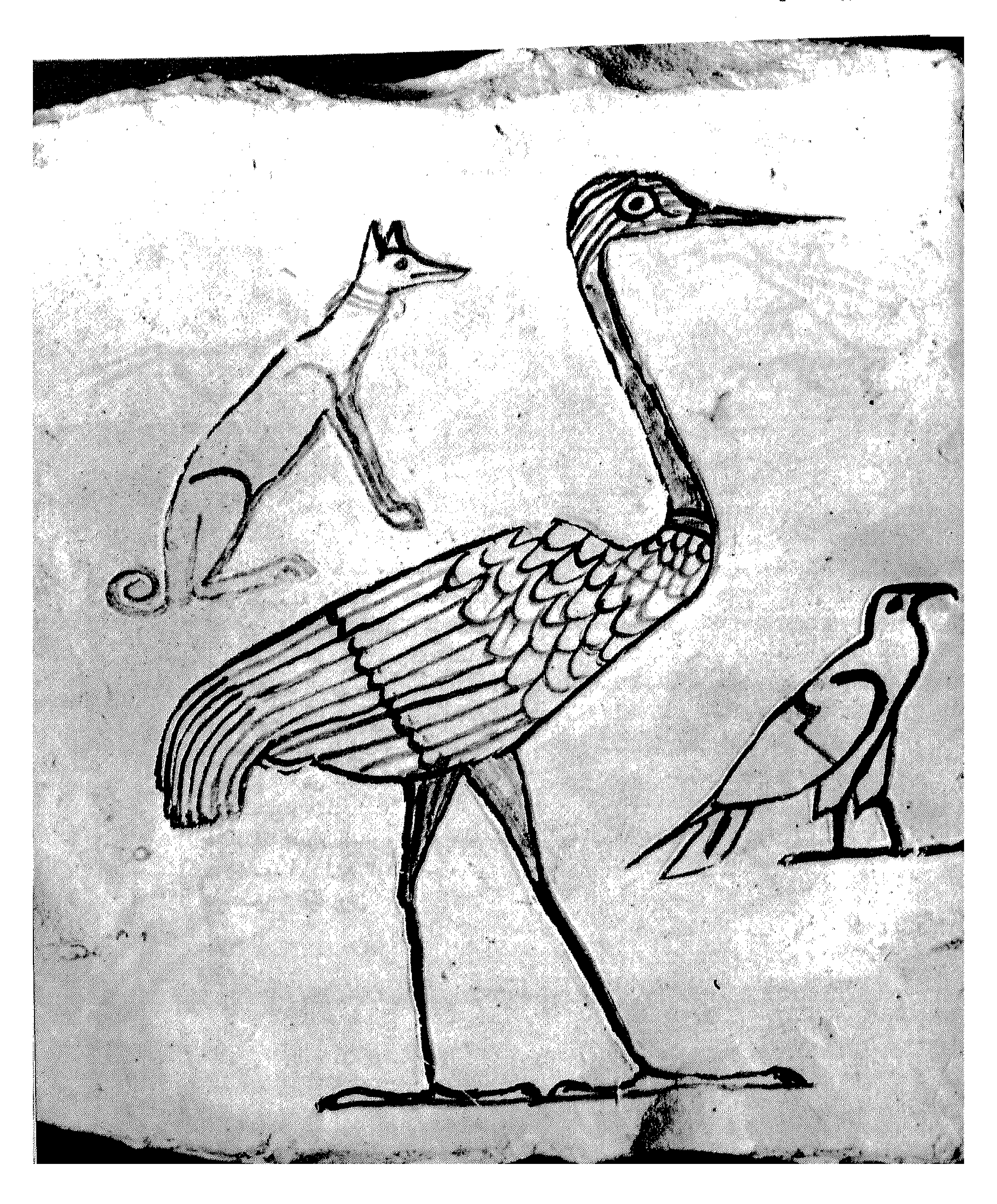
ثلاثة رسوم تجريبية .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

كان من المعتاد فى كثير من الأحيان ، أن يستخدم الفنان نفس الشقفة لعمل أكثر من رسم تجريبى ، وأحيانا كان يرسم أشكالاً لا علاقة بعضها البعض . وهذه الشقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بوادى الملوك ، ومن الواضح أنها تتضمن رسوما تجريبية نحتت جزئياً ، إذ يبدو سطح الشقفة وقد حفر قرب الخطوط الأساسية ودون أن يمس أزميل النحات هذه الخطوط . وفى الجانب الأيمن من الشقفة نرى رسماً للنسر المصرى ، وهو معروف كرمز هيروجليفى . وفى الوسط نرى رسماً لطائر «الكُركِى» . أما الكلب الذى يبدو بأعلى الشقفة ، فهو أقل هذه الرسوم التجريبية تحديداً .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ١٨ × ١٨ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ١٠١]





[الصورة ١٠٢]

رأس أسد ، وأربع بطات صغيرات .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

هناك كثير من الأشكال المألوفة في الفن المصرى القديم وهذه الأشكال تظهر بشكل متكرر فى عديد من أعمال الرسم والنحت والتصوير ، ومع ذلك فقد كان على الفنانين أن يتمرنوا باستمرار على رسم هذه الأشكال فى مختلف الأوضاع . وعلى سطح هذه الشقفة نرى رسماً لرأس أسد وحولها أربع بطيطات صغيرات مذعورات . وتدل الخطوط الأساسية التى رسمت بها رأس الأسد على تمكن الرسام وقدرته العالية فى تصميم الرسم بأقل قدر من الخطوط . ومن المعروف أن البطة الصغيرة تعتبر رمزاً هيروجليفياً يعطى معنى «فرخ الطير الصغير» . ويبدو من الرسم التجريبى لهذه البطيطات أن الفنان كان يحاول أيضا ضبط النسب بين الرؤوس والرقاب وطول الأرجل بالنسبة لحجم الجسم .

- **الشقفة مجهولة المصدر ومحفوظة حالياً بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **مقاسها ٩ر١١ × ٣ر١٦ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

أسد يقفز .

[عصر الأسرة السادسة والعشرين ٦٦٤ – ٥٢٥ق.م] .

بالرغم من أن هذا الرسم يبدو كاسكتش سريع سجل به الفنان قفزة الأسد كما رآها ، فإن من المحتمل أيضا أن يكون هذا الاسكتش رسما تجريبيا لعمل فنى أكبرحجماً . وكان صيد الأسود موضوعاً متكرراً فى عديد من أعمال التصوير والنحت البارز ، مثل منظر رمسيس الثالث المنحوت على أحد جدران مدينة هابو والذى يصوره وهو يطارد الأسود ، وحيث يبدو أحد هذه الأسود فى صورة مشابهة تماماً لصورة هذا الأسد القافز بمعنى أن هذا الرسم تقليد لأسد مدينة هابو . ولكنه تقليد قد ينقصه الإتقان ، حيث تبدو رشاقة ولدانة جسم الأسد كما لو كانت لجسم قطة كبيرة . كما أن وصل الرقبة بالكتفين ينقصه الإقناع .

- **محفوظة حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**

  [والشقفة من اكتشافات بعثة المتحف سنة ١٩٢٢ – ١٩٢٣] .
- **مقاسها ١٦ × ٨ر١٢ سم .**

[الصورة ١٠٣]





[الصورة ١٠٤]

شاب وعنزتان .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بمنطقة الجلف الكبير . وبالرغم من البساطة الشديدة للخطوط التى تقرب من حد السذاجة ، إلا أن للرسم سحراً وجمالاً خاصاً . ونرى على اليمين رسماً مبسطاً لشاب صغير يبدو كما لو كان يمد يده اليمنى ليقتلع إحدى ورقات الشجرة الظاهرة فى منتصف المنظر . أما ذراعه اليمنى فقد رفعها إلى أعلى فى وضع تهديدى كما لو كان يريد إبعاد العنزة الكبيرة التى تأكل من أوراق الشجرة . وتحت العنزة نرى عنيزة صغيرة ترضع من ثدى أمها . ونلاحظ أن اهتمام الفنان بتوازن تكوين المنظر قد طغى على اهتمامه برسم الحدث .

- **محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **عرضها ٧ر١١. سم .**
- **تصوير : جون روس .**

قرد يتسلق شجرة دوم .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

من بين جميع الحيوانات المتوحشة والمستأنسة والمدللة التى اتخذها الفنان المصرى القديم موضوعاً لأعماله ، كان القرد هو أكثر الحيوانات إتاحة لفرصة الفنان فى التعبير الحركى . فصور القرد فى وضع الراحة وفى مختلف الأوضاع الأخرى وهى جد عديدة . وهذا رسم على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بمنطقة دير المدينة (؟) . يمثل قرداً يتسلق نخلة مصغرة من نخيل الدوم ، ويبدو وكأن شيئا آخر قد جذب انتباهه فالتفت إليه . ونلاحظ أن «الترقين» - وهو رسم خطوط رقيقة بقصد التظليل - الذى استخدمه الفنان ليعطينا أحساساً بملمس فراء القرد وملمس ساق النخلة ، قد رسم بلمسات بسيطة إلا أنها مؤثرة إلى حد كبير . كذلك فقد حرص الفنان على ابراز طول ذراعى القرد وقدميه ليعطينا إحساساً بنشاط القرد وسهولة تسلقه للنخلة . وقد صورت القرود بكثرة على جدران مقابر الدولة الحديثة كحيونات منزلية مدللة . ويبدو ان القرد المصور فى هذا الرسم كان قرداً مدرباً على تسلّق نخيل الدوم لجمع الثمار ، وتؤكد هذا الاحتمال عقدة الحزام الظاهرة خلف وسطه .

- **محفوظة حاليا بمتحف فيتزوليم بكامبردج .**
- **مقاسها ٨ر١٠ × ١٠ سم .**



[الصورة ١٠٥]



[الصورة ١٠٦]

قرد يأكل ثمرة دوم .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

وعلى عكس منظر القرد فى الصورة السابقة ، نرى القرد فى هذا الرسم أقل حركة . وهو رسم بالحبر الأسود وملون بدهان أحمر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة . ويمثل قرداً جالساً يأكل إحدى ثمار الدوم بيده اليمنى ، ويمسك بثمرة أخرى فى يده اليسرى . وقد أجاد الفنان تحديد نسب أعضاء هذه الفصيلة من القرود ، كما أظهر خصائصها الذاتية كالحاجب الناتئ والأرجل الطويلة النحيفة . كما استخدم «الترقين» فى اعطاء الاحساس بملمس فراء القرد .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها : ٨ × ٥ر٦ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

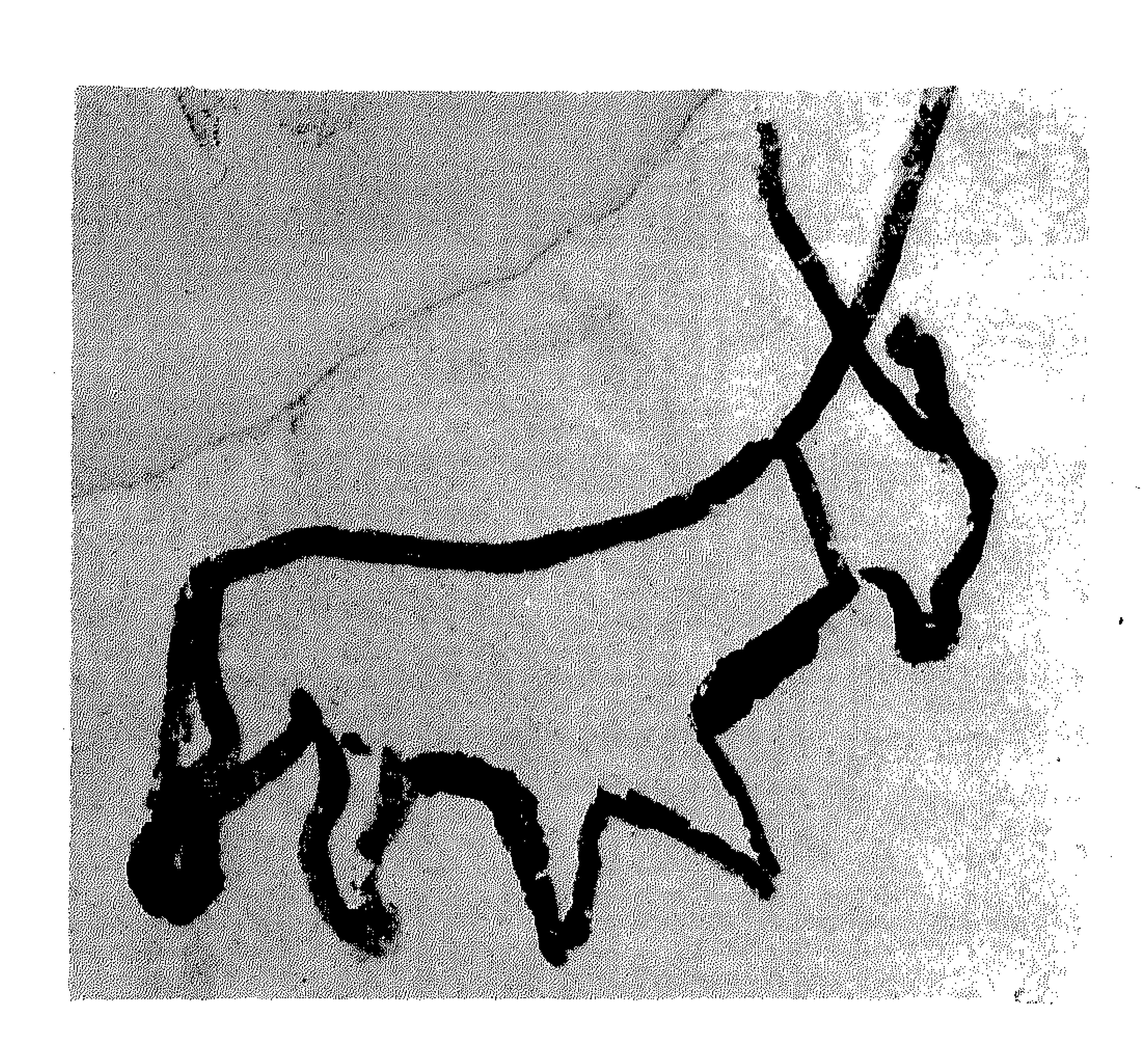
حيوان مقرن .

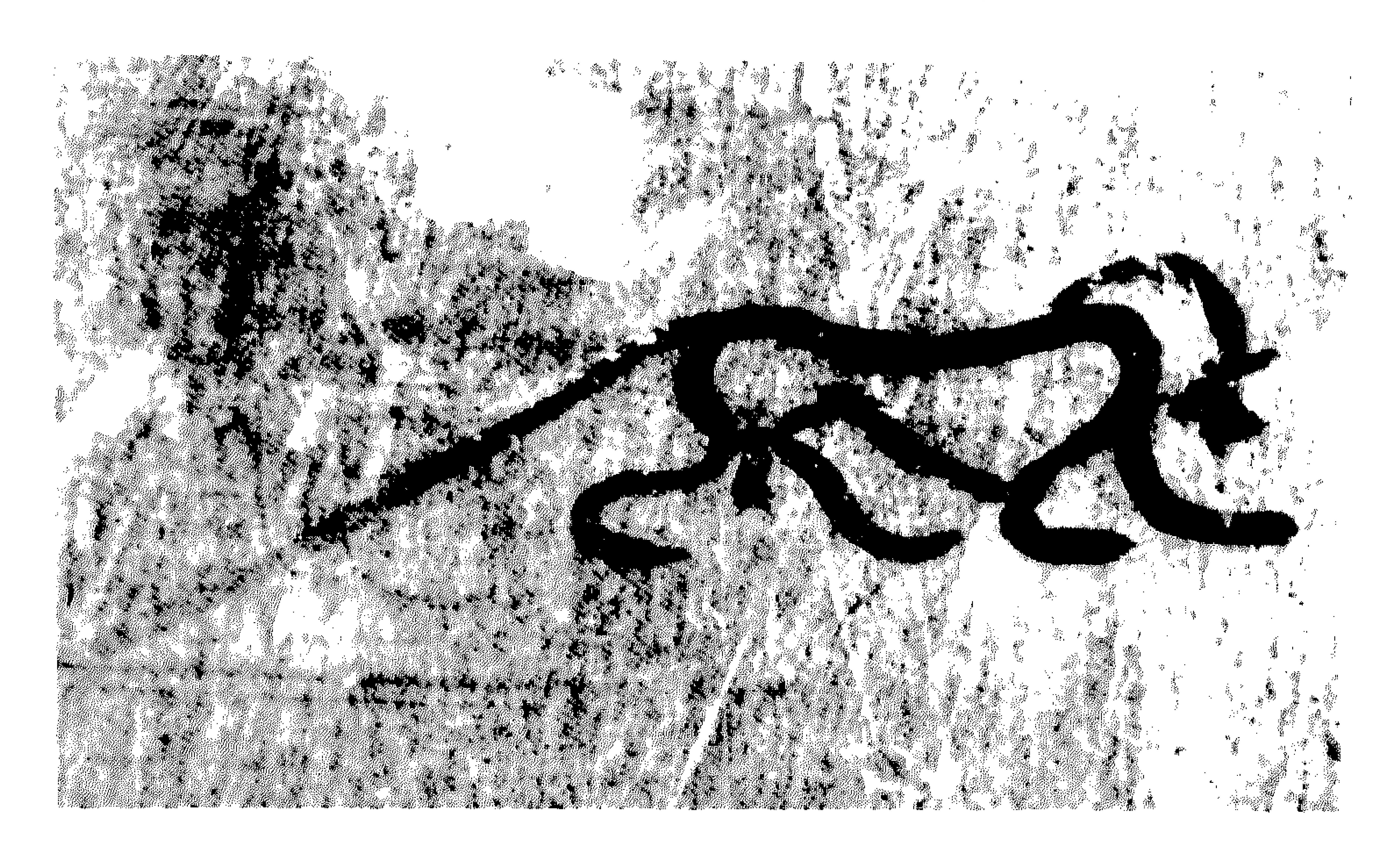
[عصر الأسرة الثامنة عشرة (٥١) ١٥٥٤ - ١٣٠٥ق.م] .

وعلى عكس الخطوط الأساسية التى رسمها الفنان المصرى لتحديد معالم الحيوانات المختلفة ، نرى هذا الرسم المرسوم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بمقبرة «سننموت» رقم (٧١) بالدير البحرى ، ويمثل رسماً عابثاً ، خطوطه من الغموض بحيث يستعصى تحديد هوية الحيوان ، هل هو عنزة أو بقرة أو ثور ؟ ومن المحتمل أن يكون هذا الرسم من عمل طفل صغير أو فنان مبتدىء لم يتدرب بعد على رسم الخطوط الصحيحة . ويرجح هذا الاحتمال ما نراه من البقع والتلطيخ فى الخطوط .

- **محفوظة حالياً بمتحف بروكلين بنيويورك .**
- **مقاسها ٩ × ١٣٫٥ سم .**

[الصورة ١٠٧]





[الصورة ١٠٨]

قرد يمشى ببطء .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد أخناتون ١٣٦٥ - (٤٧) ١٣٤٩ق.م]

هناك نماذج قليلة نادرة فى تاريخ الفن العالمى ، يمكن مقارنتها مع هذا الرسم القديم ، من ناحية الإيجاز الشديد فى استخدام الخطوط المعبرة عن خصائص التكوين والحركة . والرسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بتل العمارنة ، يمثل قرداً من فصيلة البابون . وقد وفق الفنان تماماً فى التعبير عن أهم خصائص هذه الفصيلة ، وطبيعة مشية القرد البطيئة وذلك بأقل قدر ممكن من لمسات الفرشاة . ومن المحتمل أن يكون الفنان قد رسم هذا الاسكتش بسرعة لتسجيل حركة القرد كما رآها وليستعملها كمفكرة قد يلجأ إليها فى عمل مستقبل . ولا شك فى أن هذه الخطوط من عمل فنان خبير مقتدر .

- **محفوظة حالياً بيونيفرستى كوليدج بلندن .**
- **مقاسها ٧٫٥ × ١٦ سم .**

عجل صغير .

[عصر الأسرة السادسة والعشرين (؟) ٦٦٤ - ٥٢٥ق.م]

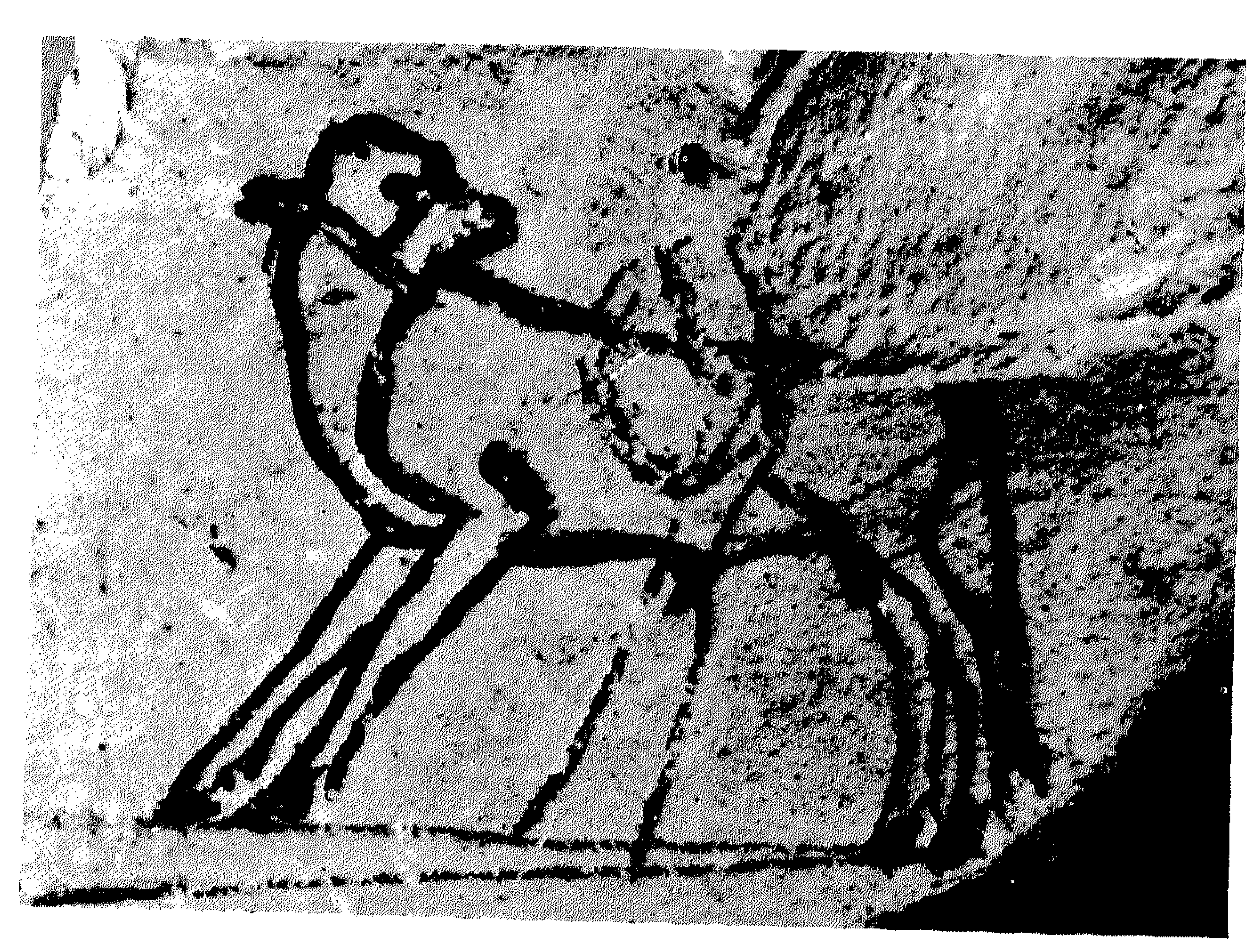
كانت الأعمال الفنية التى تصور رعى وتربية قطعان الماشية من المناظر التى حرص المصريون القدماء على تزيين جدران مقابرهم بها . وأغلب الظن أن ذلك كان مقصوداً به توفير القوت لروح المتوفى . ولكى يتوفر هذا الغذاء الروحى بصفة مستمرة ، صورت أيضا أجيال جديدة من تلك المواشى ، وصورت مناظر كثيرة لرعاية وتربية هذه الأجيال الصغيرة والعناية بها . وهذا رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بمنطقة الدير البحرى يمثل عجلاً صغيراً . وقد أراد الفنان الذى رسم هذا الاسكتش أن يصور وضع العجل وهو يلوى رقبته لينظر خلفه . وتصوير الحيوانات فى مثل هذا الوضع لم يكن نادراً فى الفن المصرى القديم ، ولكنه كان يستلزم التمرن عليه ودراسته بمثل هذه الاسكتشات السريعة .

- **محفوظة حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**

  [وهى من اكتشافات بعثة المتحف سنة ١٩٢٢ - ١٩٢٣] .

- **مقاسها ١١ × ٩ سم .**

[الصورة ١٠٩]





[الصورة ١١٠]

فرس النهر «سيد قشطة» .
[عصر ما قبل الأسرات ، قبل ٣٠٠٠ق.م] .
كان فرس النهر من أضخم الحيوانات التى تعيش فى نهر النيل ، وقد لفت أنظار الفنانين المصريين من قبل بداية التاريخ . وفى عصر الدولة القديمة صورت مناظر صيد فرس النهر فى أحراش البردى ، وكان صيده يتم باستخدام «الحربون» وهو نوع من الرماح الطويلة القوية . وفى عصر الدولة الوسطى صورت أفراس النهر على قطع الخزف الصغيرة باللون الأزرق اللامع والتى كانت تستخدم لتزيين المومياء . أما هذا الرسم على الحجر فقد عثر عليه بالموقع (٤٥) بوادى بركة ، وهو يمثل محاولة الفنان فى ابراز كتلة الحيوان الضخمة . وتدل كثرة تصحيح الخطوط على أنه لم يكن من السهل تصميم التكوين الفنى العام وتحديد الخصائص الذاتية لهذا الحيوان .

- **من كتاب «الرسم على الصخر بجنوب الصعيد» – الجزء الثانى – من تأليف : هـ.أ. وينكلر – لندن ١٩٣٨ .**

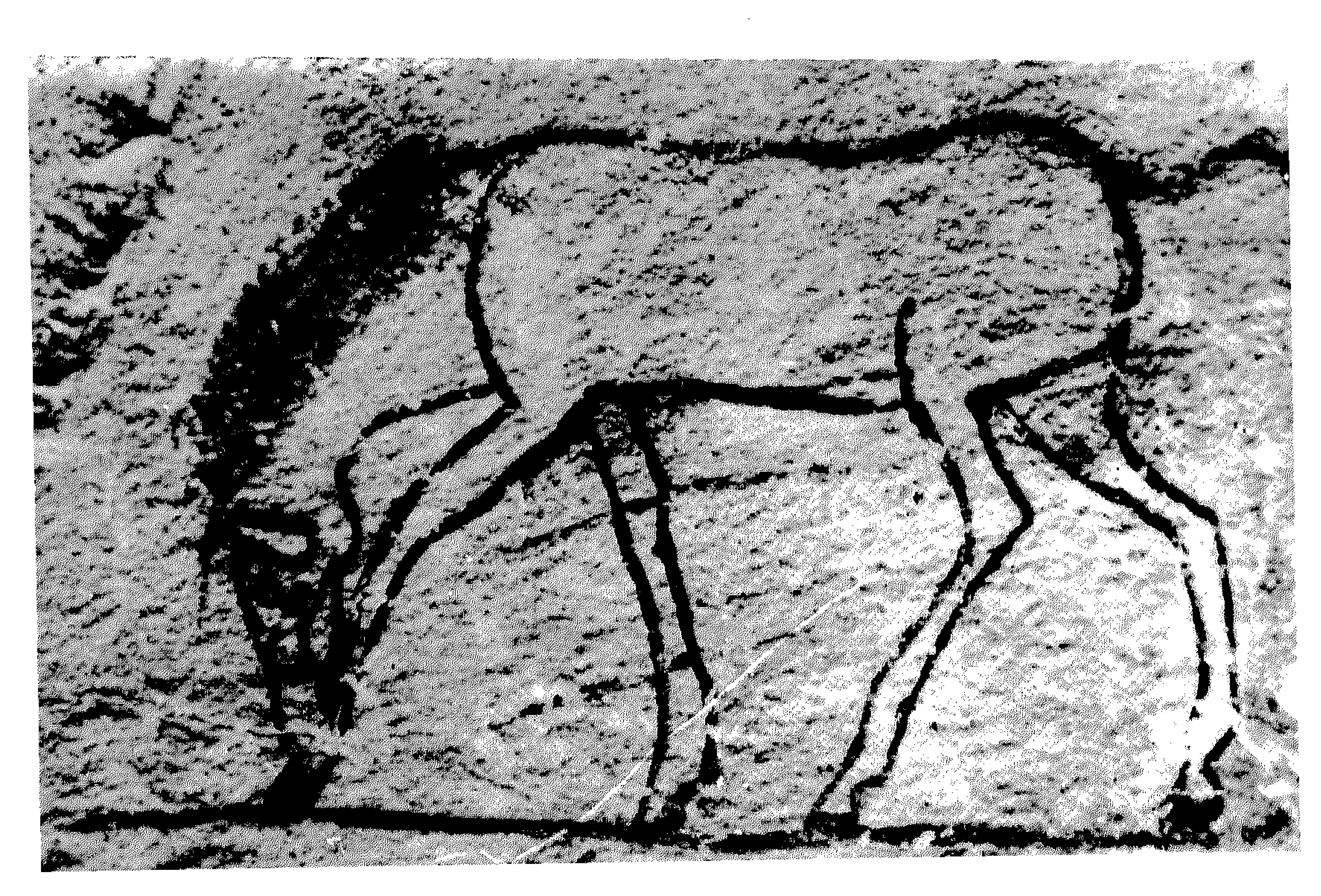
مُهر يعض قدمه الأمامية .

[عصر الأسرة السادسة والعشرين ٦٦٤ – ٥٢٥ق.م . وربما يرجع إلى تاريخ أقدم من ذلك] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالمقبرة (٣١٢) بطيبة الغربية ، يمثل مهراً صغيراً وهو يلحس أو يعض – فذلك غير واضح – قدمه الأمامية . ومن المرجح أن الحيوان مهر صغير وليس حصانا ، وذلك بالنظر إلى نسب حجم الأرجل . وكان الحصان من الحيوانات المفيدة جدا لقدماء المصريين ، وذلك بالرغم من أنهم لم يألفوه تماماً إلا قبيل عصر الدولة الحديثة . ومنذ ذلك الحين بدأ تصوير الحصان بكثرة فى الأعمال الفنية بداخل المقابر وعلى جدران المعابد . وقد رأى الفنان أن يصور المهر فى هذا الرسم وهو فى وضع حيوى وقد خفض رأسه إلى أسفل وأخذ يلحس أو يعض قدمه الأمامية . وهو منظر يمكن مقارنته بالمنظر الموضح فى الصورة التالية (١١٢) والذى يمثل حصاناً فى مثل هذا الوضع منحوتاً نحتاً بارزاً يرجع تاريخه إلى عهد أخناتون . ونلاحظ فى هذا الرسم أن الفنان الماهر قد استطاع أن يصور المهر فى هذا الوضع الحيوى بلمسات قليلة من فرشاة عريضة فى يد فنان قدير متمكن .

- **محفوظة حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك .**
- **عرضها ٥ر٤١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ١١١]





[الصورة ١١٢]

حصان بالنحت البارز .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد أخناتون ١٣٦٥ - (٤٧) ١٣٤٩ق.م] .

يمكن مقارنة هذا الحصان المنحوت بالنحت البارز على «شريحة» من الحجر الجيرى مأخوذة من تل العمارنة ، بالحصان أو المهر المرسوم على الشقفة الموضحة بالصورة السابقة . فكلاهما مصور فى نفس الوضع ويقوم بنفس الحركة . إلا أن هذا الحصان يبدو مطقماً باللجام والسروج التى تدل على أنه كان مخصصاً لجر المركبات . ويظهر فى خلفية المنظر جزء من رقبة وأرجل حصان آخر .

- **الشريحة موجودة ضمن المجموعة الأثرية الخاصة بمستر ومسز نوربرت شيميل بنيويورك .**
- **مقاسها ٢٣٫٢ × ٥٢٫٥ سم .**

حمارة وصغيرها .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

فى الأعمال الفنية التى تزين جدران المقابر أعداد كبيرة جدا من المناظر التى تصور جميع الحيوانات التى تعمل فى الحقول والمزارع ، كما صورت هذه الحيوانات فى جميع مراحل أعمارها ، وصورت أيضا طرق رعاية وتربية وتنشئة الحيوانات الوليدة . وهذا اسكتش بسيط مرسوم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بطيبة ، من المحتمل أن يكون رسماً تجريبيا لعمل فنى سينفذ على نطاق أكبر . وقد اهتم الفنان بإبراز أهم الخصائص التى تميز الحمير ، فرسم آذان الحمار ووليدها الصغير بشكل مبالغ فيه .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **الصورة مهداة من المعهد الشرقى بجامعة شيكاجو .**

[الصورة ١١٣]



رأس حصان .

[عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عهد حورمحب ١٣٣٢ - ١٣٠٥ق.م] .

من بين المناظر العديدة التي صورت الحصان فى عصر الدولة الحديثة ، يعتبر هذا الرسم من أجملها وأكثرها إتقانا . والرسم بالمغرة على أحد جدران مقبرة حور محب بسقارة [وله مقبرة أخرى بوادى الملوك] . ومن الواضح أن الفنان قد اهتم كثيراً بإبراز رشاقة تكوين الرأس والرقبة وإبراز بعض التفاصيل الدقيقة الأخرى كشعر عنق الحصان المقصوص بعناية وشكل العين والمنخار والفم ، مما أعطى للشكل العام لرأس الحصان كثيراً من الحيوية . وليس من المستغرب أن يوجد هذا الرسم لمثل هذا الحصان الجميل المفعم بالحيوية فى مقبرة الضابط المقاتل حور محب الذى أتاحت له الظروف والأحداث أن يجلس على عرش مصر .

- **تصوير : جون روس .**

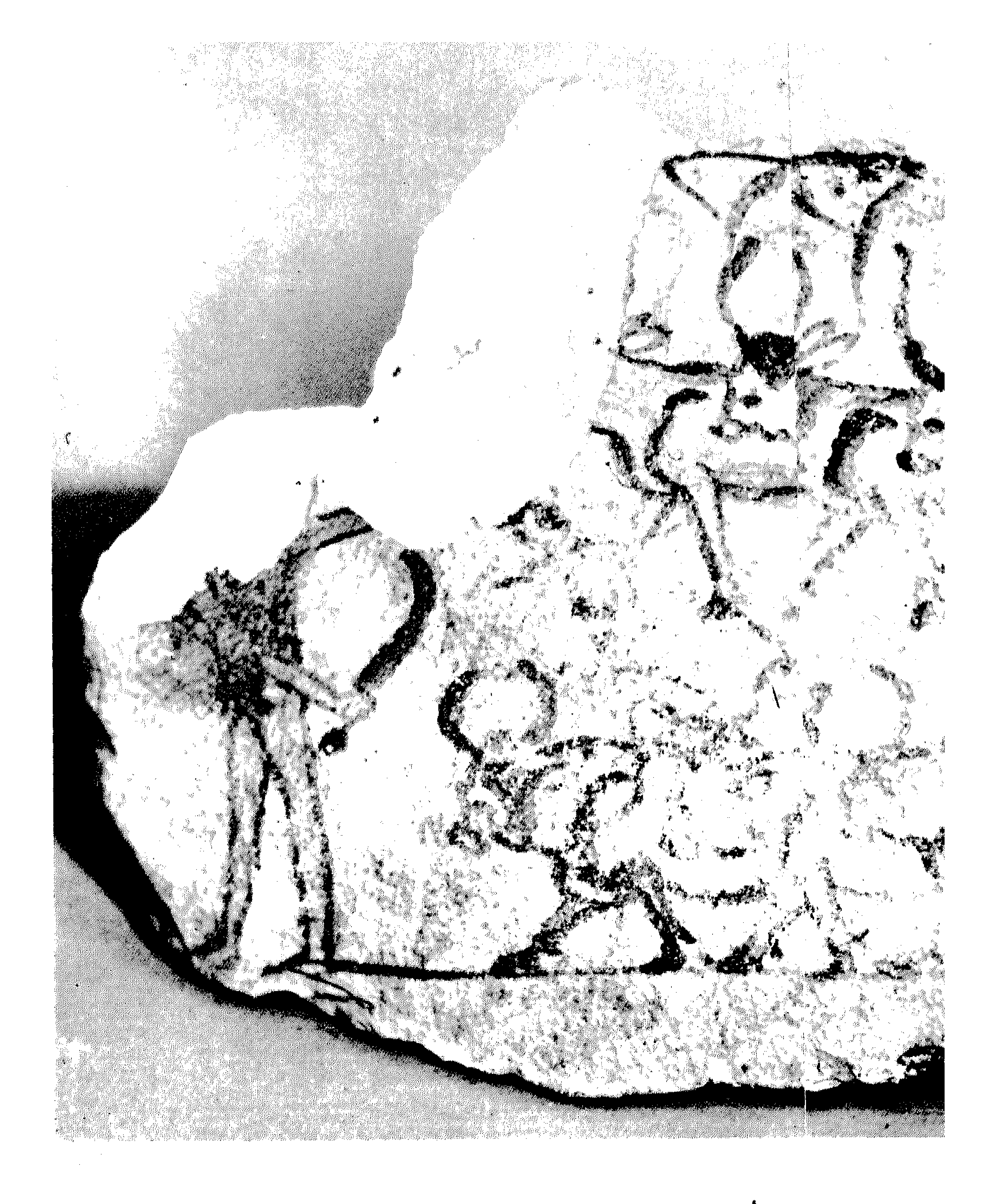
[الصورة ١١٤]





[الصورة ١١٥]
صَبِيَّان يقودان قطيعاً من المواشى .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر الأسود وملون بدهان أحمر وأسود على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة . يمثل قطيعاً من المواشى يقوده صبيان أحدهما فى المقدمة والثانى فى المؤخرة . وكان منظر المتوفى الذى يشرف أو يفتش على ما يمتلكه من القطعان من المناظر المألوفة التى صورت كثيراً على جدران المقابر . إلا أن الخلاف الرئيسى بين تلك المناظر وهذا المنظر هو أن القطيع تحت قيادة صبيين صغيرين ، ويبدو ذلك من منظرهما العارى وهو



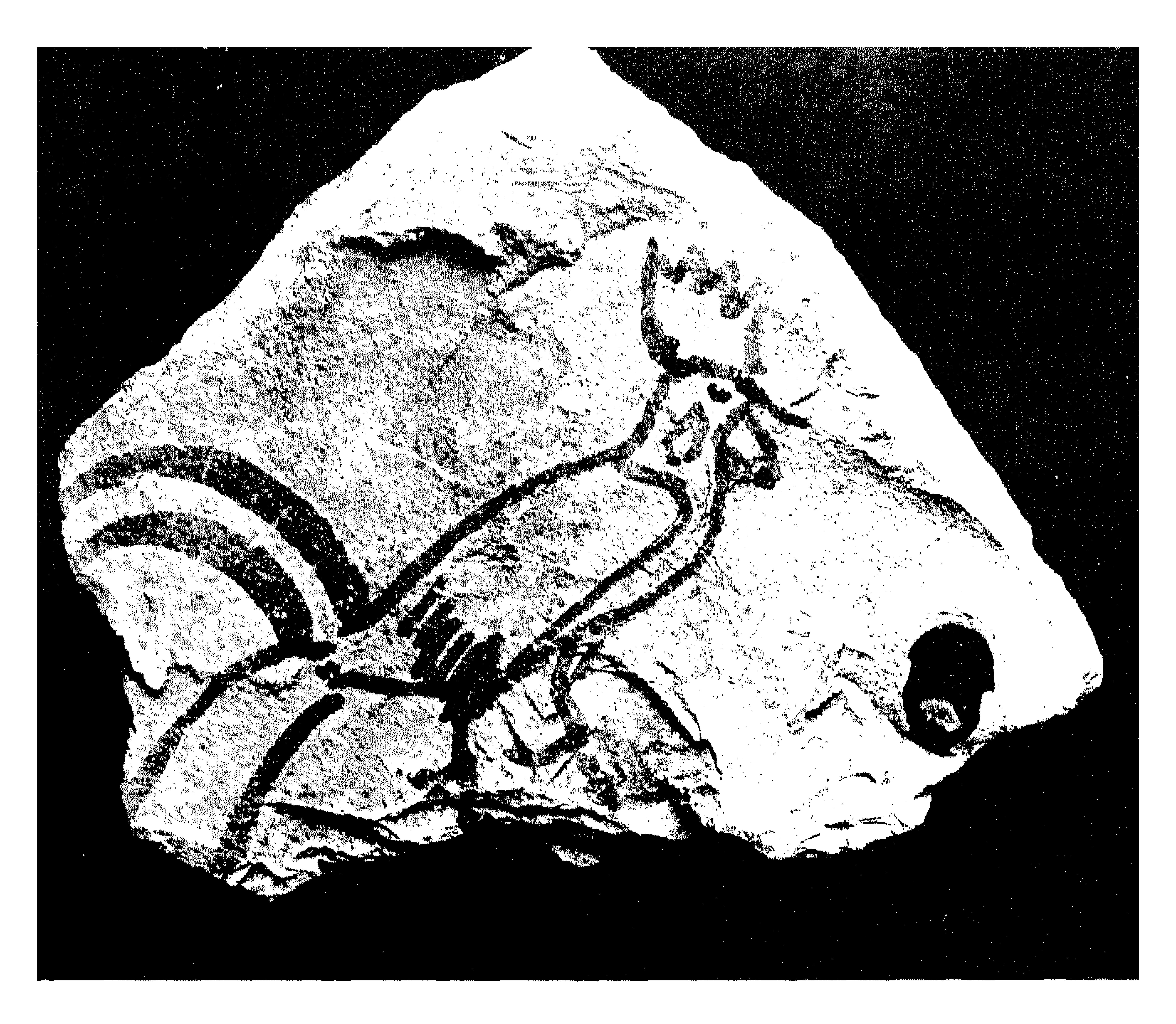
القاعدة المتبعة فى تصوير الأطفال . كما نرى كل صبى منهما وهو يمسك بعصا يهش بها على القطيع لتوجيهه إلى الطريق الصحيح . ونلاحظ صغر حجم أجسام حيوانات القطيع بالنسبة إلى حجم الصبيين ، ومن المحتمل أن الفنان قد لجأ إلى هذه الطريقة ليتمكن من رسم أكبر عدد من الحيوانات فى المساحة المتاحة .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٥ر٤ × ١١ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورتان ١١٦ ، ١١٧]

ثوران .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .
فى الحضارة المصرية القديمة مثل غيرها من الحضارات القديمة الأخرى ، كان الثور يعتبر رمزاً للقوة والفحولة . وكان الملوك غالباً يحملون لقب «الثور القوى» للدلالة على قوتهم . لذلك فقد كان لزاماً على الفنانين أن يجيدوا رسم وتصوير التكوين الفنى لهذا الحيوان . والاسكتشان الموضحان فى هاتين الصورتين والمرسومان بالحبر على سطح شقفتين مختلفتين عثر عليهما بوادى الملوك ، يمثلان محاولتين مختلفتين لرسم معالم هذا الحيوان . فبلمسات بسيطة من فرشاة الرسم ، استطاع كل فنان أن يعطينا إحساسا بثقل الجسم وبالقوة الكامنة فى هذا الحيوان .

- (١١٦) محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .
  [عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ومقاسها ١٩ × ٢٩ سم] .
- (١١٧) محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .
  [عثر عليها بالقرب من المقبرة (٦) بوادى الملوك ومقاسها ١٧ × ٢٦ سم] .
- الصورتان من تصوير : جون روس .



[الصورة ١١٨]

ديك .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بوادى الملوك ، يمثل ديكاً تبدو عليه مظاهر الغرور والاختيال ، رغم بساطة الخطوط الأساسية المستخدمة فى الرسم . وقد أدخل هذا الطائر إلى مصر فى عصر متأخر ، ولذلك فلم يكن ظهوره مألوفاً مثل المناظر الكثيرة التى تصور الطيور البرية والأوز والبط . ومع ذلك فعندما أراد الفنان رسم هذا الطائر وتصويره فلم يكن ذلك مستعصياً عليه ، وبلمسات بسيطة من فرشاة الرسم ، استطاع الفنان أن يعبر عن الخصائص الأساسية لهذا الطائر خصوصاً فى رسمه للعرف النافر وريش الذيل الرشيق الجميل .

- **محفوظة حالياً بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **مقاسها ١٥٫٣ × ١٨٫٨ سم .**

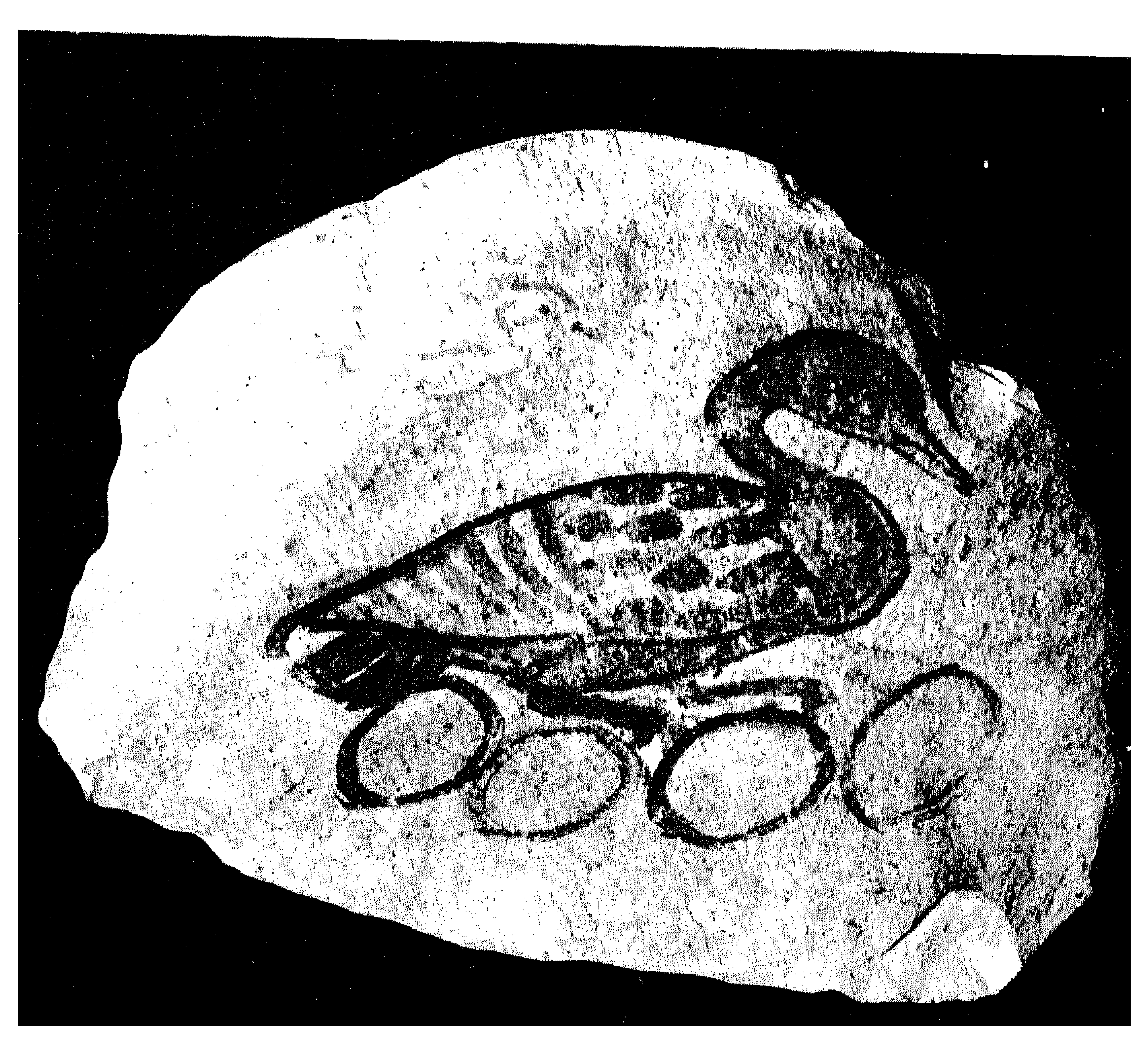
أوزة ترقد على البيض .

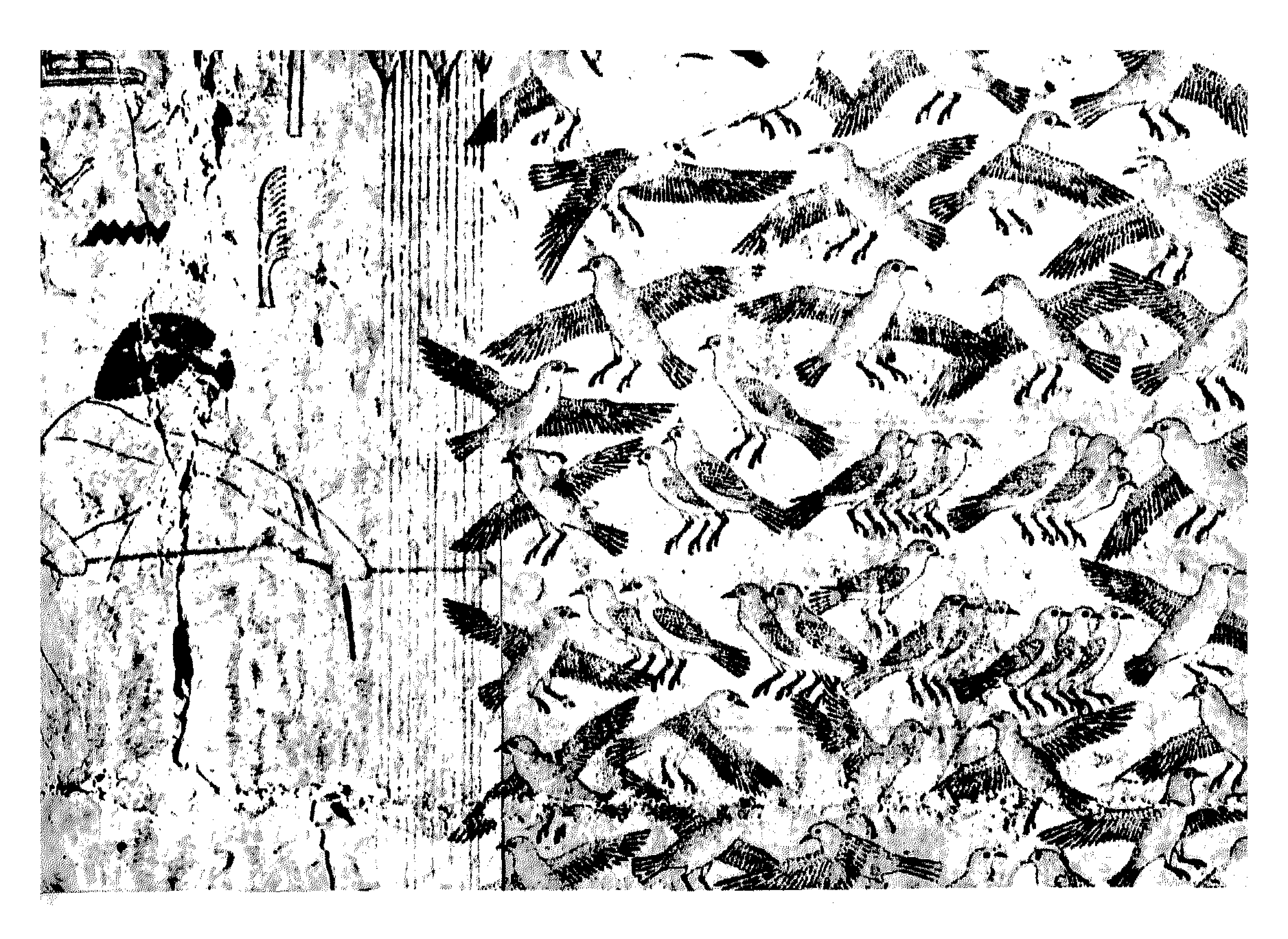
[**عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م**] .

كثيراً ما نشاهد على جدران المقابر المصرية مناظر لأفواج من الأوز والبط وغالباً ما نشاهد فى هذه المناظر عشاً أو أعشاشاً مملوءة بالبيض ترقد عليه بعض هذه الطيور . وهذا رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى مجهولة المصدر ، من المحتمل أن يكون مجرد دراسة فنية لتكوين منظر الرقود على البيض . ونلاحظ أن الخطوط الأساسية التى تحدد معالم الأوزة مرسومة بفرشاة رفيعة فى حين أن خطوط الريش مرسومة بفرشاة عريضة . وتبدو الأوزة الأم غير مرتاحة فى وضع الرقود على هذه البيضات الأربع .

- **محفوظة حالياً بالمتحف البريطانى بلندن .**
- **مقاسها ٤ر٦ × ٣ر٨ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[**الصورة ١١٩**] .





[الصورة ١٢٠]

طيور وقعت فى شبكة صيد .

[عصر الأسرة الخامسة ٢٤٥٠ – ٢٢٩٠ق.م]

هذا هو نفس المنظر الموضح فى الصورة (١١ / ألوان) ، ويمثل حشداً كبيراً من الحمام البرى وقع فى شبكة صيد . وهو مرسوم بالحبر على الجدران الجيرية لمقبرة «نفرحر بتاح» بسقارة . وللوهلة الأولى تبدو الطيور جميعها وكأنها فى أوضاع كثيرة مختلفة . ولكن بالنظرة المتفحصة يظهر لنا أن جميع الطيور تأخذ أحد وضعين : وضع لجانبها الأيمن ووضع ثان لجانبها الأيسر . كما أن جميع أجسام هذه الطيور قد رسمت متماثلة ، أما الاختلاف الحقيقى فيما بينها فيتمثل فى وضع الأجنحة . وقد استغل الفنان هذا الاختلاف ليعطينا إحساساً بكثرة واختلاف الأوضاع التى تتخذها كل هذه الطيور . وبالرغم من جودة هذا الرسم واتقانه ، إلا أننا نشعر وكأن الفنان قد نقل كل طائر على حدة ، من نموذج أو مسودة قديمة كانت موجودة أمامه .

● **تصوير : جون روس .**

جزء من اسكتش لقط .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م]

كان القط من المناظر المألوفة فى الفن المصرى منذ أقدم العصور وفى جميع حقبات التاريخ المصرى القديم . وكانت تماثيل القط المصنوعة من البرونز من أجمل أعمال النحت فى مصر القديمة . ولعل السبب فى ذلك أن القط كان يتخذ رمزاً للإلهة «بست» وكان مركز عبادتها فى مدينة «بوبستس» . وقد ذكر هيرودوت أن مومياوات القطط كانت تدفن بعد تحنيطها فى احتفال أو طقس دينى . وهذا الاسكتش مرسوم بالحبر الأحمر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بمنطقة دير المدينة (؟) ويتكون من خطوط سريعة تجريبية حاول بها الفنان أن يحدد معالم الرشاقة والنعومة التى يتميز بها جسم الحيوان . ومن الطبيعى أن يقوم الفنانون بعمل مثل هذه الدراسات التجريبية لرسم القط فى وضعه التقليدى وفى أوضاعه غير التقليدية الأخرى .

- محفوظة حالياً بمتحف فيتزوليم بكامبردج .
- مقاسها ١٣ × ١٠٫٥ سم .



الصورة ١٢١]

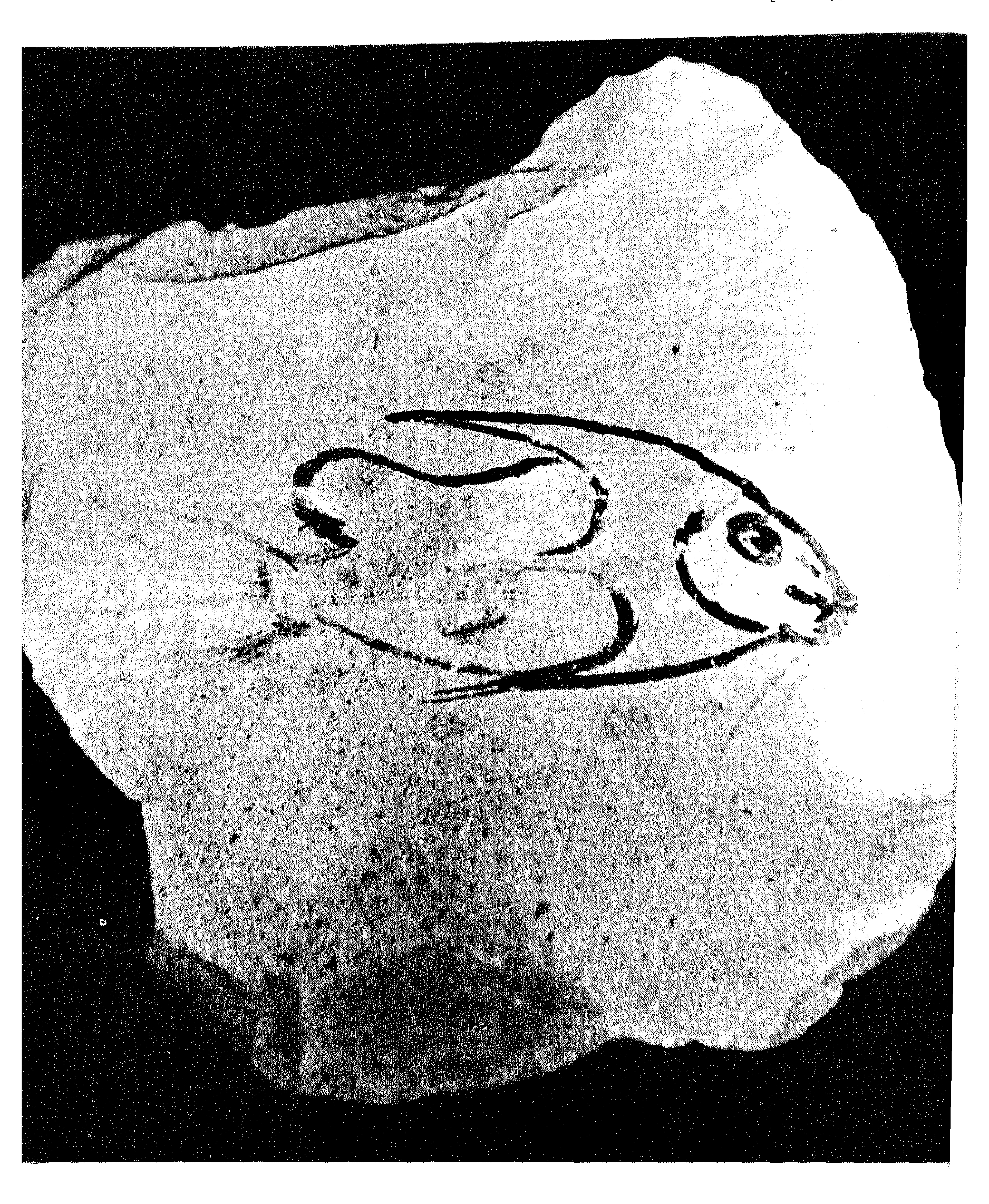
سمكة .

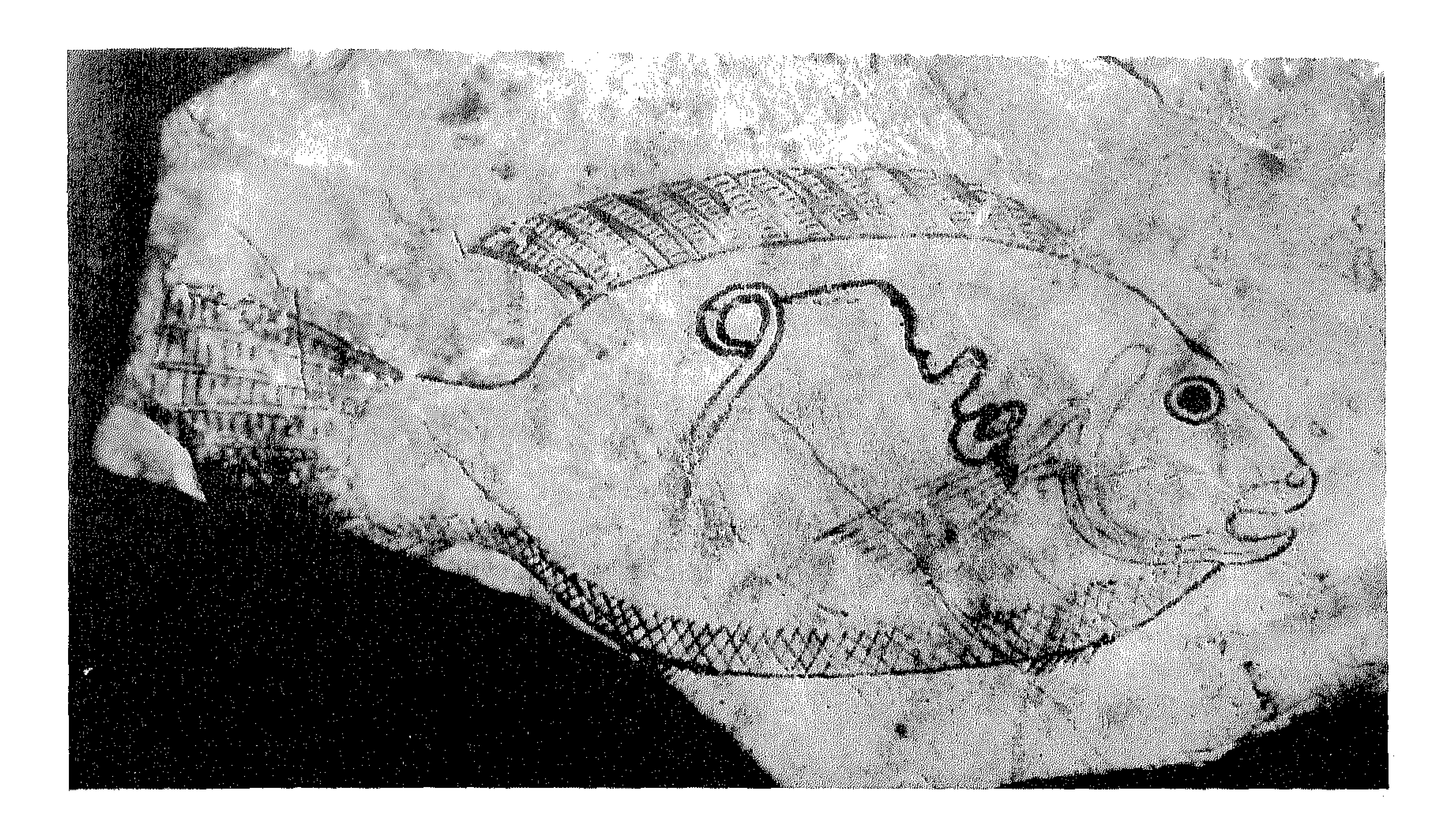
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة عثر عليها بدير المدينة ويمثل سمكة من عائلة أسماك القط أو «السَّلُّوْر» . وشدة الإيجاز فى استخدام الخطوط الأساسية الانسيابية التى تحدد معالم السمكة تذكرنا بخطوط الرسم فى الفن اليابانى المعاصر . وقد حرص الفنانون المصريون على رسم وتصوير الأسماك بأنواعها المختلفة طوال حقبات التاريخ المصرى القديم . وبدأ ظهور المناظر التى تصور حرفة صيد الاسماك أو رياضة صيدها على جدران المقابر منذ عصر الدولة القديمة ثم استمر بعد ذلك فى العصور التاريخية التالية . وقد أتقن الفنانون المصريون رسم وتصوير الأسماك النيلية بكافة أنواعها وفصائلها المختلفة مع مقدرة عالية فى تحديد المعالم والخصائص الذاتية لكل نوع أو فصيلة . وقد استخدمت الأسماك كوحدات زخرفية كما استعملت كأحد الرموز الهيروجليفية .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ٩ × ١٠ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ١٢٢]





[الصورة ١٢٣]

سمكة نيلية .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م]

رسم بالحبر الأسود والأحمر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة يمثل دراسة لسمكة نيلية أكثر اتقانا من دراسة السمكة السابقة . فهنا تظهر الزعنفة الظهرية بكامل تكوينها الشوكى ، كما تظهر الزعانف البطنية أقل بروزا لتأكيد الصفات والخصائص الذاتية لهذا النوع من الأسماك . وهناك عدة طرق اتبعها الفنانون المصريون لاعطاء الملمس الخاص بجلد الأسماك أشهرها طريقتان : الأولى برسم خطوط متقاربة متقاطعة كما تظهر فى هذا النموذج ، والثانية برسم خطوط متقاربة دائرية تعبر عن منظر الفلوس أو القشر . أما الخطوط الملتوية التى تظهر على جانب هذه السمكة فمن الصعب تفسيرها . فمن المحتمل أن تكون سنارة أو دودة أو جزءاً من أداة للصيد . وعلى أية حال فيبدو أن هذه الخطوط قد وضعت عن قصد غير مفهوم .

- **محفوظة حالياً بالمعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .**
- **مقاسها ٢١ × ٢٧ سم .**

زخرفة من سمكة وزهرتى لوتس على صحن من الفيانس .

[عصر الأسرتين ١٨ / ١٩ - (٥١) ١٥٥٤ - ١١٩٦ق.م] .

يمكن مقارنة هذه السمكة النيلية بالسمكة الموضحة فى الصورة السابقة ، فهما من نوع واحد . ولكن السمكة هنا اتخذت كرسم زخرفى . ونلاحظ أن الفنان قد حافظ على إبراز الصفات والخصائص التى تميز هذا النوع من الأسماك ولكن فى صورة معدَّلة فالزعنفة الظهرية رسمت بخطوط هندسية . أما زهرة اللوتس وبرعمها فقد رسما لملء المساحة المتبقية من السطح لتكملة الشكل الزخرفى المطلوب . ونموذج الزخرفة المبين هنا يعطينا فكرة عن الأشكال التى كانت مستخدمة فى زخرفة بعض الأدوات المنزلية . ومنذ عصر ماقبل الأسرات ، كان المصريون يزخرفون أسطح بعض الأدوات الفخارية بأشكال زخرفية . وكذلك الحال بالنسبة لأعمال الفيانس المصرى ، وهى أعمال من الخزف المزجج رسمت عليها أشكال زخرفية ملونة . وكان الجزء الأكبر من هذه الأعمال مزججا باللون الأزرق أو اللون الأخضر . كما استعملت ألوان أخرى كالأصفر والأبيض والبنى والأسود . أما العناصر أو الوحدات الزخرفية فغالباً ماتكون بخطوط انسيابية تشبه خطوط الرسم بالحبر على أسطح الحجر الجيرى أو على صفحات أوراق البردى .

- **محفوظة حالياً بمتحف تورين .**



[الصورة ١٢٤]

تاسعاً : العمارة

من الصورة (١٢٥) .
إلى الصورة (١٣٢) .



[الصورة ١٢٥]

رسم لعمود .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة ، يمثل عموداً على شكل حزمة من سيقان البردى ، طبقا للنسب المعمارية التى كانت متبعة فى عصر الأسرة التاسعة عشرة . ونلاحظ أن العمود مرسوم على أساس «خط المنتصف» الظاهر بوضوح فى وسطه ، وربما كان ذلك هو الطريق الهندسى أو الفنى المتبع لتوضيح طريقة رسم أو تصوير العمود ، أوطريقة تشييده بالحجر . وطراز العمود يقوم على أساس تمثيل حزمة مضمومة من سيقان نبات البردى ، ويتميز هذا الطراز بأن طرف العمود الأسفل ينحنى بشدة إلى الداخل باعتباره سيرتكز على القاعدة [التى لاتظهر فى هذه الصورة] . كما يتميز أيضاً باستدقاق الطرف الأعلى وتناقصه التدريجى الخفيف بحيث يأخذ شكل البرعم . وهذا الرسم وأمثاله ، يوضح لنا الدراسات والتمرينات الضرورية لفهم التكوين المعمارى المطلوب ونسبه .

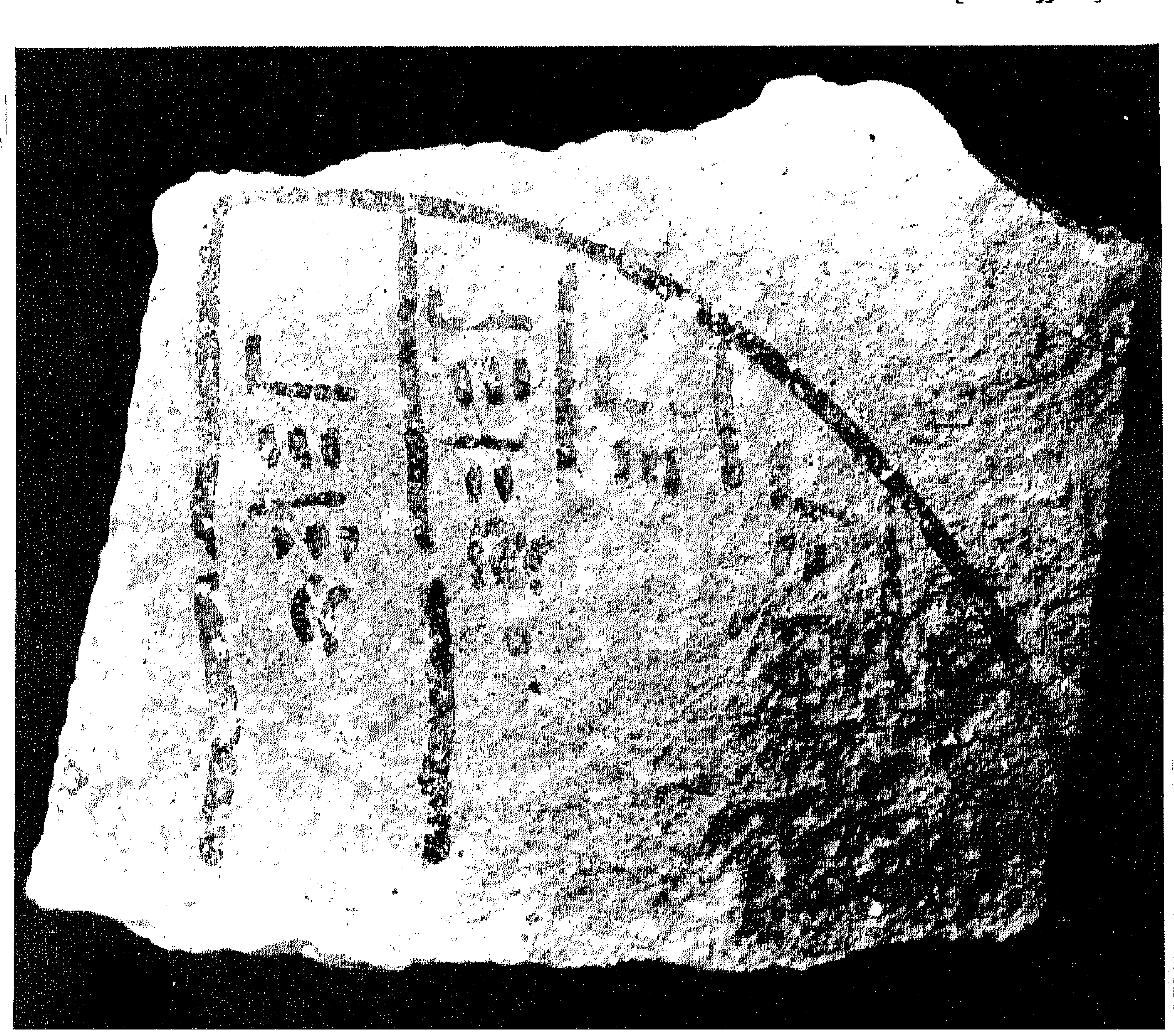
- **محفوظة حالياً بمتحف اللوفر بباريس .**
- **تصوير : جون روس .**

حساب تقديرى لبناء قنطرة أو عقد .
[عصر الأسرة الثالثة ٢٦٣٥ - ٢٥٧٠ق.م]

من الناحية الجمالية لا يمكن مقارنة هذا الرسم ببقية الرسوم الأخرى الواردة بهذا الكتاب . فهو عبارة عن اسكتش مرسوم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بمنطقة المجموعة الهرمية للملك زوسر بسقارة . ومع ذلك فإن هذا الاسكتش فى غاية الأهمية . وكان محلاً لدراسة الكثير من الباحثين فى طرق العمارة القديمة ، على أساس أنه يتضمن حسابات خاصة بكيفية بناء منحنى القوس فى قنطرة أو عقد وقد ذكرت المقاييس على أساس وحدات القياس التى كانت مستعملة آنئذ ، وهى الذراع والكف والإصبع . وبطبيعة الحال فقد كان من الضرورى عمل مثل هذه الرسوم «الحسابية» عند بناء أو تشييد الانشاءات المعمارية . وعندما يكتمل البناء تماماً ، تصبح هذه الرسوم بلا ضرورة فتلقى جانباً ، وقد عثر على الكثير منها ، ولكن لم يتعرف أحد حتى الآن على أى الأعمال المعمارية التى رسمت هذه الرسوم الحسابية من أجلها . وإذا كان تاريخ هذا الرسم يرجع إلى عهد الملك زوسر ، فإن هذا يعنى أنه أقدم تخطيط حسابى وهندسى لعمل معمارى ، عرف حتى الآن .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ١٥ × ١٦ سم .**
- **تصوير : جون روس .**

[الصورة ١٢٦]





[الصورة ١٢٧]

تصميم بناء لقدس أقداس .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

مسقط رأسى لقدس أقداس .
[عصر الأسرتين ١٨ / ١٩ (؟) . (٥١) ١٥٥٤ - ١٠٨٠ق.م]

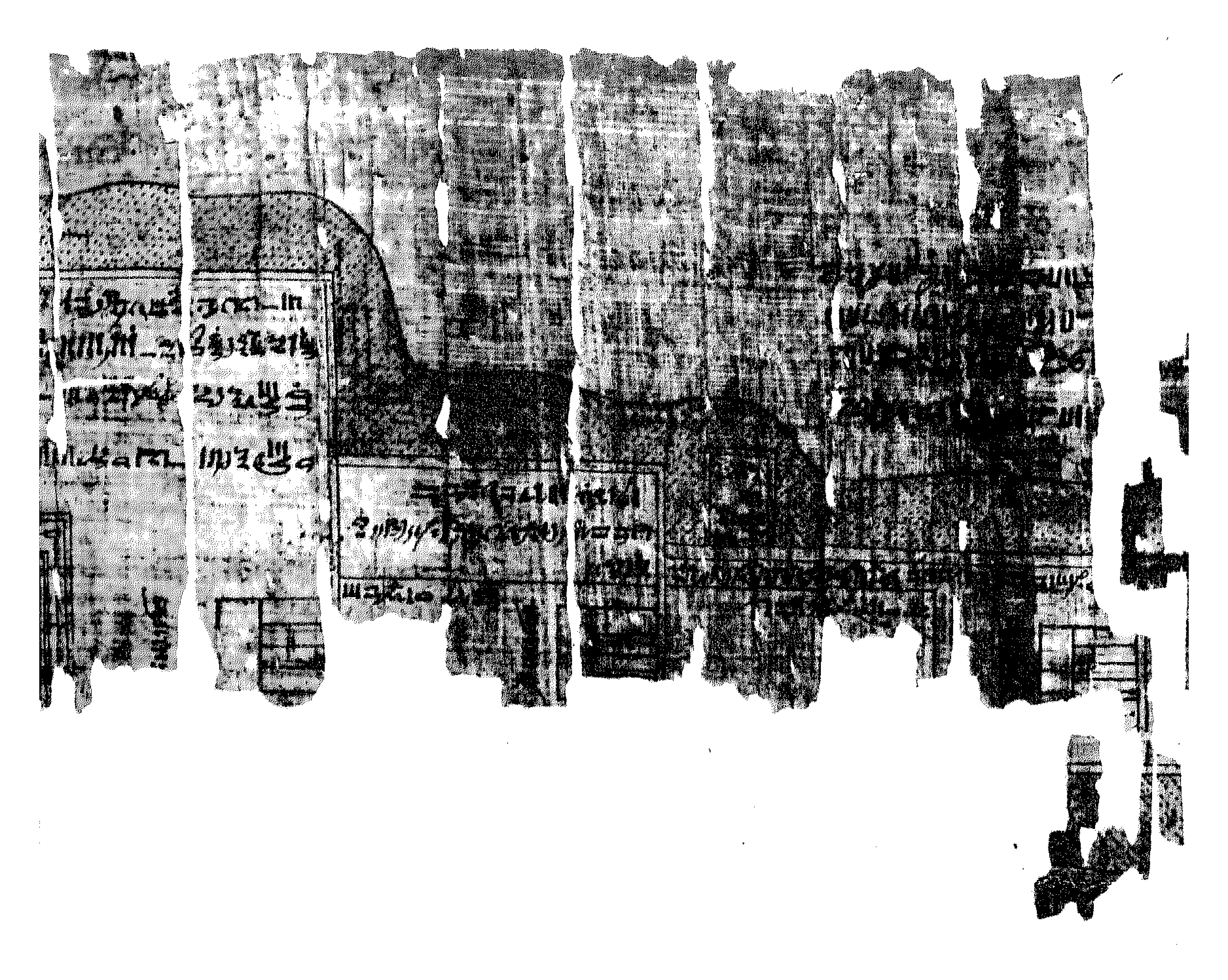
فى الصورة (١٢٧) نرى رسما على شقفة من الفخار عثر عليها بالدير البحرى يمثل تخطيطا لحجم حائط ومقاييس بناء يحيط به هذا الحائط . ومن المحتمل أن هذا الرسم قد استعمل فى تشييد بناء معين . ولم يكن من الضرورى فى مثل هذه الرسوم أن تكون مطابقة تماماً للبناء الذى سيجرى تشييده ، فقد كانت الأرقام التى تبين المقاييس والأطوال كافية وتفى بالغرض المطلوب . وكانت الأبواب والبوابات ترسم عادة فى مسقط رأسى . أما النص الهيراطيقى فهو غير كامل للأسف . والجزء المتبقى منه معناه : «أياً كان أمامه ، فان غربه يكون على ...» أما الجزء الضائع فلا بد أنه كان سيحدد «يمينه» أو «يساره» . ونستدل من ذلك على أن النص كان متعلقاً بالطريقة الصحيحة لتوجيه المبنى تجاه الشرق . هذا ويعتبر هذا الرسم نموذجاً للتخطيطات السريعة لمشروع البناء . أما التخطيطات الدقيقة التى تحدد أبعاد ومقاييس البناء وشكل تصميمه فلا ترسم على الشقف وانما ترسم بعناية على صفحات أوراق البردى التى لم نعثر للأسف إلا على قليل منها ، مثل النموذج الموضح فى الصورة (١٢٨) وفيه رسم لمسقط رأسى لتفاصيل المبنى كما نلاحظ وجود شبكة مربعات تغطى الرسم بالكامل .

- **(١٢٧) محفوظة حالياً بالمتحف البريطانى بلندن .**
  ومقاس الشقفة ٩٫٨ × ٩٫٥ سم .
- **(١٢٨) محفوظة حالياً بيونيفرستى كوليدج بلندن .**
  ومقاس البردية ٨٥ × ٥٠ سم .

[الصورة ١٢٨]

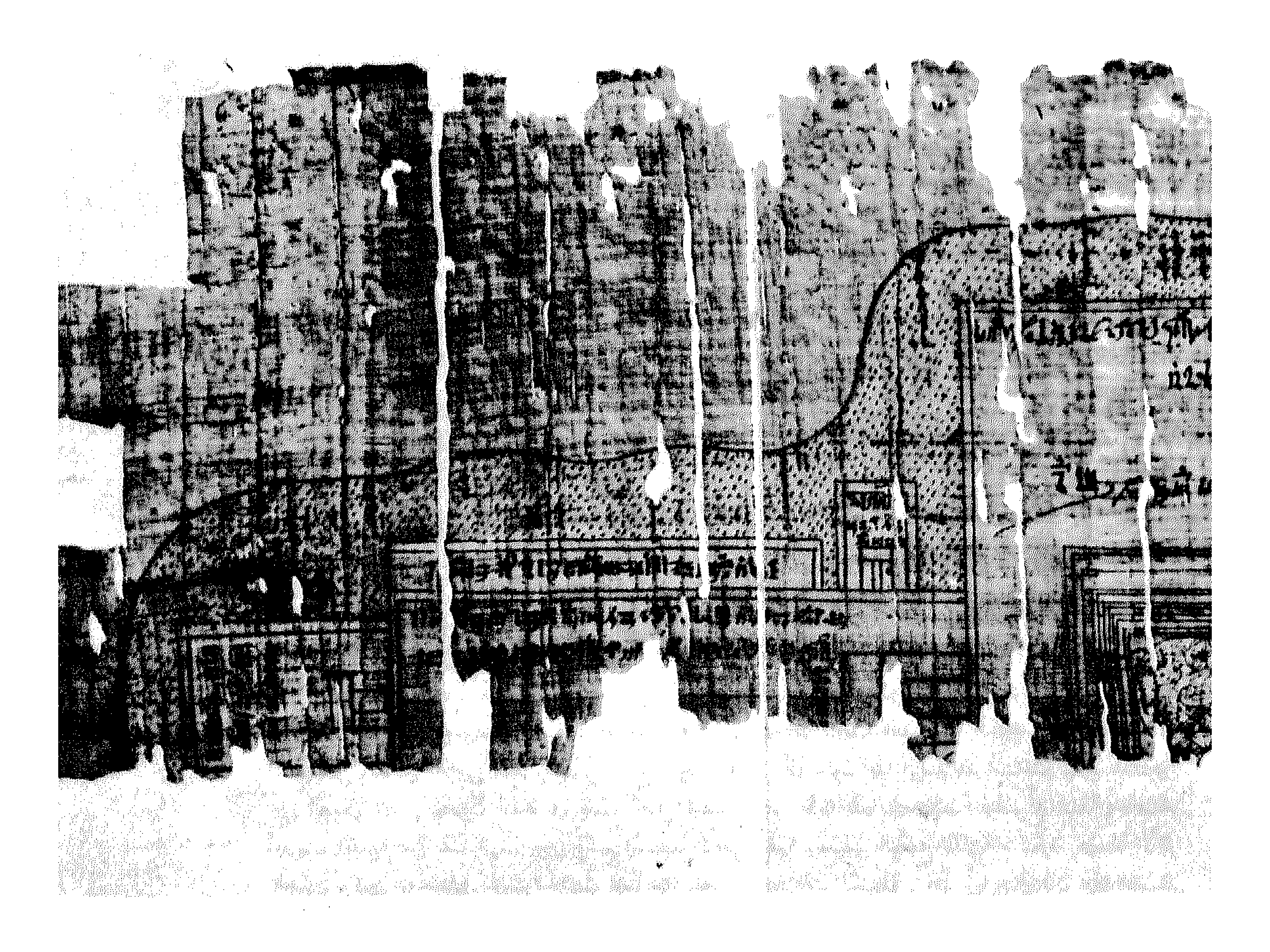






[الصورة ١٢٩]

تخطيط لمقبرة رمسيس الرابع .
[عصر الأسرة العشرين ، عهد رمسيس الرابع ١١٦٢ - ١١٥٦ق.م] .
رسم بالحبر على ورقة بردى يمثل تخطيطا للتصميم الهندسى والمعمارى لمقبرة رمسيس الرابع . وقد أجريت دراسات مستفيضة لهذه البردية لأنها تتضمن المقاييس الدقيقة للمقبرة مكتوبة بالهيراطيقية ، وقد وجدت هذه المقاييس منطبقة تماماً على مقاييس وأبعاد المقبرة . والجدير بالملاحظة فى هذه البردية ، هو رسم الخطوط الهندسية للأضرحة أو النواويس التى ستوضع بغرفة الدفن ليُحفظ بداخلها التابوت الذى سيحوى مومياء الملك [وهو الرسم الموضح فى منتصف البردية تقريباً] . ولم تكن هناك معلومات متوفرة عن مثل هذه الأضرحة أو النواويس



قبل فتح مقبرة «توت عنخ آمون» حيث عثر على أربعة منها فى غرفة الدفن وفى مكان مماثل لنفس المكان الذى رسمت فيه هذه النواويس فى غرفة الدفن بمقبرة رمسيس الرابع [انظر الرسم] . ولكننا لا نعرف فى أية مرحلة من مراحل حفر المقبرة فى قلب الجبل وضع فيها هذا الرسم التخطيطى . فمن المحتمل أن يكون الرسم المبدئى الذى نفذت على أساسه خطة حفر المقبرة ، ومن المحتمل أيضا أن يكون مجرد الرسم التنفيذى الذى استعمله بعض المشرفين لتوجيه العمال إلى كيفية الحفر السليم للمقبرة طبقا لهذه الخطة الموضوعة سلفاً .

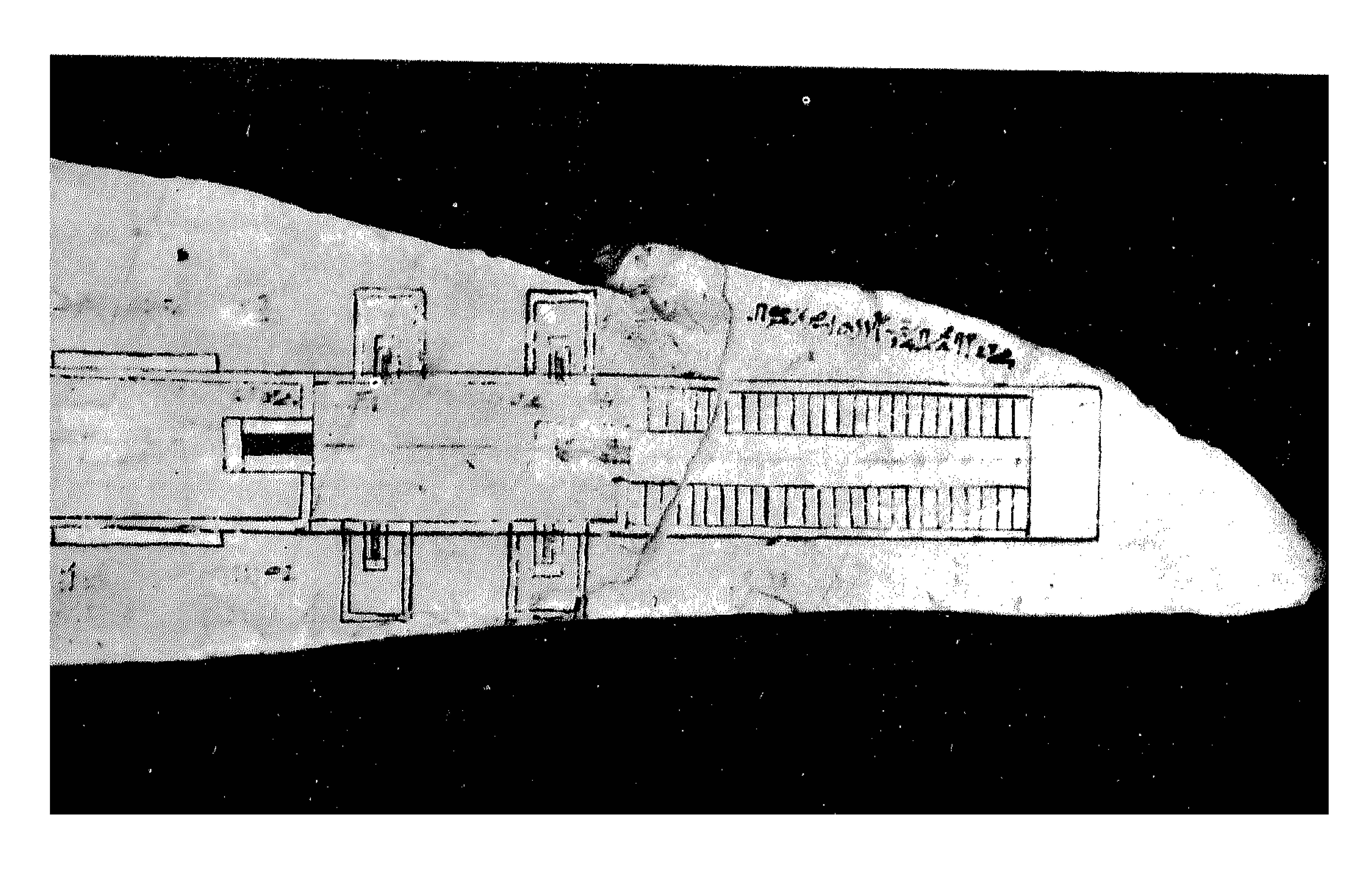
- **محفوظة حالياً بمتحف تورين .**
- **مقاس البردية ١ر٣١ × ٨ر١٠٤ سم .**

تخطيط لمقبرة رمسيس التاسع .

[عصر الأسرة العشرين ، عهد رمسيس التاسع ١١٣٧ - ١١١٩ق.م] .

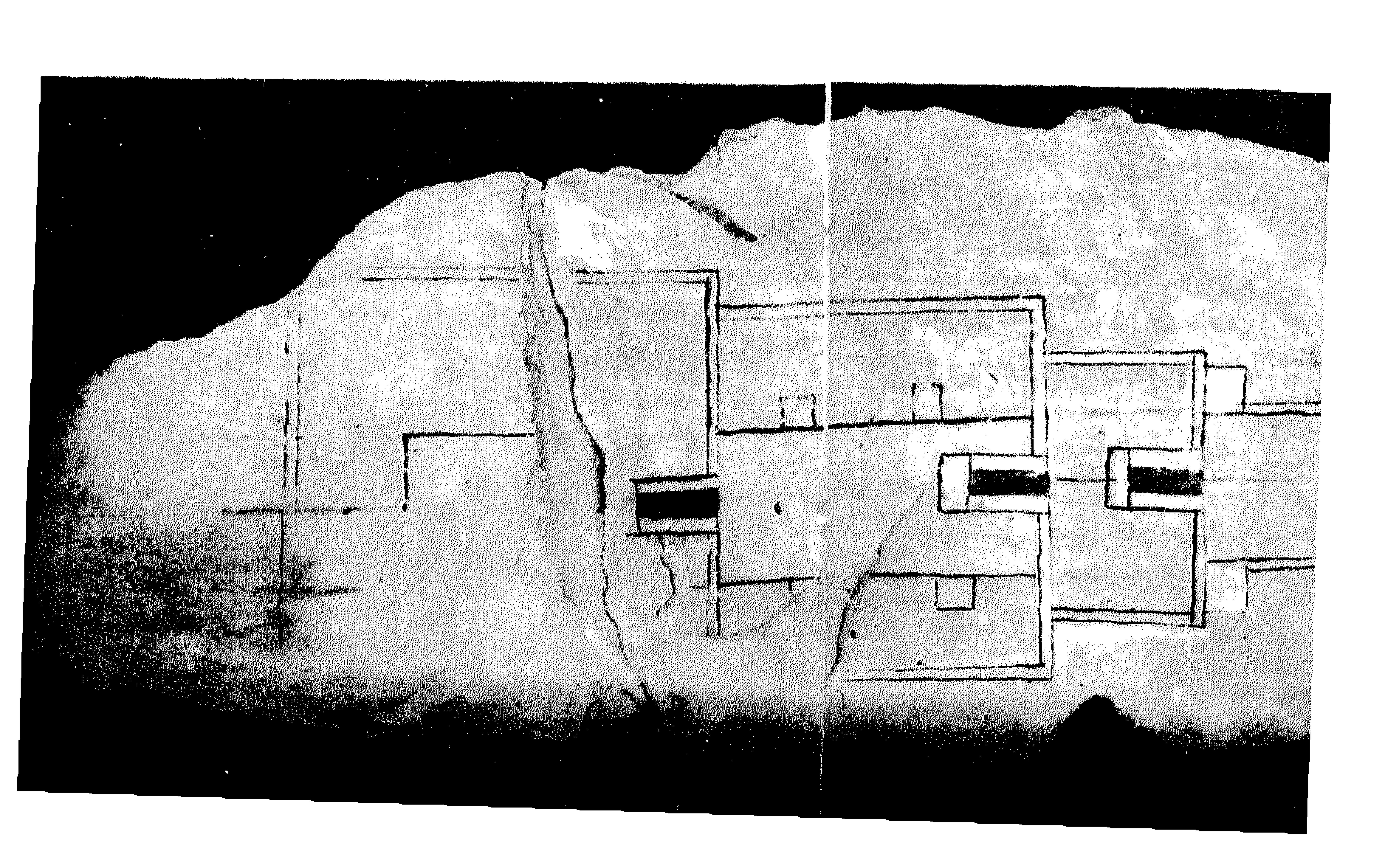
وهذا رسم بالحبر والألوان على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بالقرب من المقبرة (٩) بوادى الملوك ، يمثل تخطيطاً لمقبرة رمسيس التاسع . ونلاحظ فوراً أن الرسم تنقصه التفاصيل الكثيرة الموضحة بالرسم التخطيطى السابق الخاص بمقبرة رمسيس الرابع . ومن المحتمل أن يكون هذا الرسم قد استخدم بمعرفة المشرفين على العمال الذين يحفرون المقبرة فى قلب الجبل لتنفيذ الحفر طبقا لهذا التخطيط الموضوع سلفا . وعندما أجريت المقارنة بين هذا الرسم وبين رسم المسقط الأفقى لمقبرة رمسيس التاسع الذى تم بمعرفة علماء الآثار المحدثين ، تبين أنه مطابق للرسم الحديث فيما عدا بعض الاختلافات البسيطة . وعلى أية حال فإن هذا التصميم

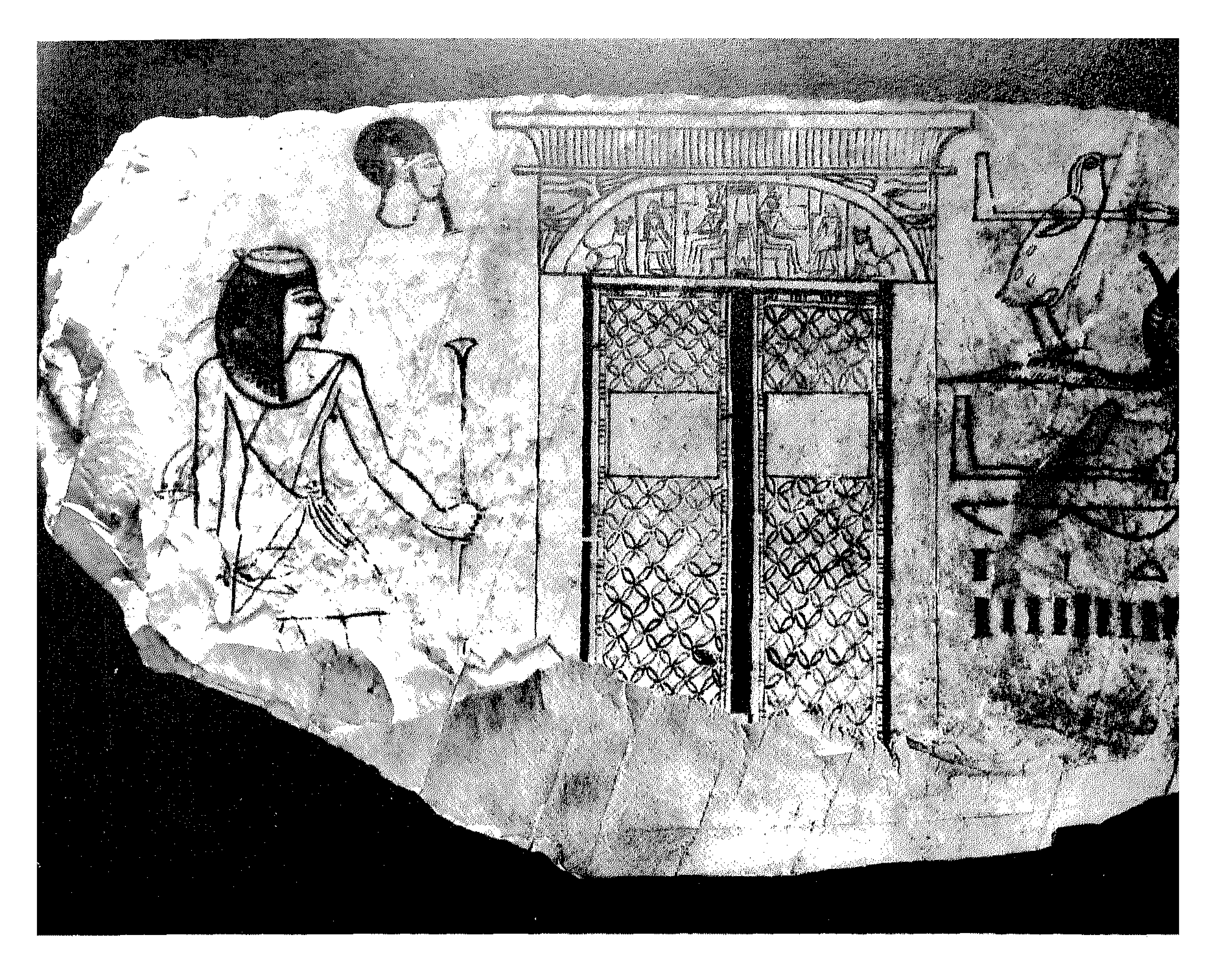
[الصورة ١٣٠]



قد وضع على أساس أن مدخل المقبرة يتكون من صفين متوازين من الدرجات ينحدران حتى نصل إلى القسم الأول من المقبرة وهو ممر على كل من جانبيه حجرتان . وبالقسم الثانى نرى على الجانبين كُوّتين غير عميقتين ، ويؤدى القسم الثالث إلى غرفة صغيرة تؤدى بدورها إلى غرفة أوسع بها أربعة أعمدة . أما غرفة الدفن وهى الغرفة الأخيرة فهى فى حقيقة الأمر أصغر من غرفة الأعمدة . وهذا هو وجه الخلاف الرئيسى بين هذا الرسم التخطيطى وبين ما أنجز بالفعل .

- **محفوظة حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .**
- **مقاسها ١٤ × ٥ر٨٣ سم .**
- **تصوير : جون روس .**





[الصورة ١٣١]

دراسة معمارية .

[عصر الرعامسة ١٣٠٥ - ١٠٨٠ق.م] .

رسم بالحبر على سطح شقفة من الحجر الجيرى عثر عليها بدير المدينة (؟) يمثل عدة دراسات لموضوعات منفصلة . والشكل الرئيسى فى هذه الشقفة يمثل تخطيطا معماريا لقدس أقداس له بابان . والشكل الثانى لأحد كبار الموظفين ربما كانت له صلة بالموضوع ، والشكل الثالث يمثل رأساً منفصلة للإله «بتاح» أما الشكل الرابع والأخير فهو النص الهيروجليفى ومعناه : «كابح جماح الأقواس التسعة» - أى أعداء مصر . ونظراً لأن الموظف قد أعيد رسمه مرة أخرى على الوجه الخلفى لهذه الشقفة ، كما أن النص الهيروجليفى يبدو منفصلاً تماماً عن الأشكال الأخرى ، فإن هذا يؤكد أن الشقفة قد استخدمت فى رسم دراسات لاصلة فيما بينها . ونلاحظ أن بوابة قدس الأقداس قد رسمت بكافة تفاصيلها ابتداءً من الكورنيش العلوى ثم القوس الذى يعلو الباب ثم الباب المكون من ضلفتين . وكل هذه العناصر تتحلى بالزخارف . ففوق الباب مباشرة نرى رسماً لإله - بالقسم الأيسر - وإلهة - بالقسم الأيمن ، يفصلهما عمود . ويقف أمام كل منهما شخص يتعبد وخلفه قطة ذات رأس مرسوم من الواجهة الأمامية . وفى كل من الزاويتين اللتين تعلوان هذا الرسم نرى رسماً لتعويذة «عين حورس» .

- **محفوظة حالياً بمتحف فيتزوليم بكامبردج .**
- **مقاسها ٢٧ × ٤٢ سم .**

[الصورة ١٣٢]



رسم على الوجه الخلفى للشقفة .
[عصر الرعامسة ١٣٠٥ – ١٠٨٠ق.م] .
نلاحظ أن الرسوم التى صورت على الوجه السابق لهذه الشقفة قد رسمت بعناية ودقة ، ويبدو أنها كانت تتضمن التخطيط الأساسى الذى كلف بتنفيذه الفنانون من مصورين ومزخرفين الذين قاموا بزخرفة هذا التصميم بعد الانتهاء من بنائه . وقد رأينا على الوجه السابق أيضا رسماً لشخص يقف بجوار باب قدس الأقداس وهو يمسك فى يده اليمنى زهرة لوتس وفى يده اليسرى ساقاً من سيقان البردى ، وقد ارتدى هذا الشخص حزاماً عريضاً للكتف يدل على أنه كان من الكهنة ويبدو انه كان يتقدم لتقديم القرابين إلى الإله فى مقره بقدس الأقداس . وعلى الوجه الخلفى لهذه الشقفة نرى رسماً آخر لنفس الشخص وهو يقوم بتقديم صلاة – مكتوبة خلفه ولكن نصها غير كامل – يطلب فيها من الإله آمون أن يمنحه حياة سعيدة .

● نفس بيانات الشقفة السابقة .

محتويات الكتاب

رقم الصفحة

سلسلة الثقافة الأثرية
مشروع المائة كتاب
صدر منها

١ - **المؤسسة العسكرية المصرية فى عصر الامبراطورية**
تأليف : د. أحمد قدرى
ترجمة : مختار السويفى - محمد العزب موسى
مراجعة : د. محمد جمال الدين مختار

٢ - **تراثنا القومى بين التحدى والاستجابة**
منجزات ١٩٨٢ - ١٩٨٥
اعداد وصياغة
د. أحمد قدرى
عاطف عبد الحميد
آمال صفوت

٣ - **الشرطة والأمن الداخلى فى مصر القديمة**
تأليف : د. بهاء الدين ابراهيم محمود
مراجعة : د. محمود ماهر

٤ - **الايجازات والتوقيعات المخطوطة فى العلوم النقلية والعقلية**
من القرن ٤هـ / ١٠م الى ١٠ هـ /١٦م
تحقيق ونشر : د. أحمد رمضان أحمد

٥ - **لمحات فى تاريخ العمارة المصرية**
تاليف : د. كمال الدين سامح

٦ - الديانة المصرية القديمة

تأليف : ياروسلاف تشرنى

ترجمة : د. أحمد قدرى

مراجعة : د. محمود ماهر

٧ - تاريخ فن القتال البحرى فى البحر المتوسط «العصر الوسيط» (٣٥هـ / ٦٥٥م - ٩٧٨هـ / ١٥٧١م)

تأليف : د. أحمد رمضان أحمد

٨ - فن الرسم عند قدماء المصريين

تأليف : وليم هـ. بيك

ترجمة : مختار السويفى

مراجعة : د. أحمد قدرى

كتب تحت الطبع

١ - **نصوص الشرق الأدنى القديمة**

ترجمة : د. عبد الحميد زايد

مراجعة : د. محمد جمال الدين مختار

٢ - **إيمحتب**

تأليف : هارى

ترجمة : محمد العزب موسى

مراجعة : د. محمود ماهر

٣ - **المراسم منذ أقدم العصور حتى اليوم**

تأليف : د. ناصر الأنصارى

٤ - **المسلات المصرية**

تأليف : لبيب حبشى

ترجمة : د. أحمد عبد الحميد يوسف

مراجعة : د. محمد جمال الدين مختار

٥ - **العمارة المصرية القديمة (جزء أول)**

تأليف : د. اسكندر بدوى

ترجمة : د. محمود عبد الرازق - صلاح رمضان

مراجعة : د. أحمد قدرى ، د. محمود ماهر

٦ - **دراسات فى اللغة المصرية القديمة**

تأليف : أحمد باشا كمال

٧ – **نهب آثار النيل**

تأليف : بريان فاجان

ترجمة : عبد الرحمن عبد التواب – محمد غطاس

مراجعة : د. أحمد قدرى

٨ – **مصر القديمة (دراسة طبوغرافية)**

تأليف : هرمان كيس

ترجمة : د. محمود عبد الرازق

مراجعة : د. جاب الله على جاب الله

٩ – **التناسب فى عمارة مدارس العصر المملوكى فى القاهرة**

تأليف : د. على غالب أحمد غالب

مراجعة : د. آمال العمرى

١٠ – **جبانة البجوات فى الواحة الخارجية**

تأليف : د. أحمد فخرى

ترجمة : عبد الرحمن عبد التواب

مراجعة : د. آمال العمرى

١١ – **سجاجيد جورديز فى متحف محمد على بالمنيل**

تأليف : كوثر أبو الفتوح

١٢ – **الدليل العام لرشيد**

تأليف : عبد الرحمن عبد التواب

١٣ – **واحة سيوة**

تأليف : د. أحمد فخرى

ترجمة : د. جاب الله على جاب الله

رقم الإيداع / ٨٦٠٦ – ٨٧
دولى X – ١٠ – ١٥٨٥ – ٩٧٧
مطبعة هيئة الآثار المصرسة

